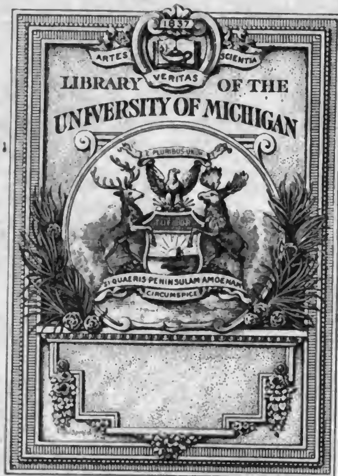
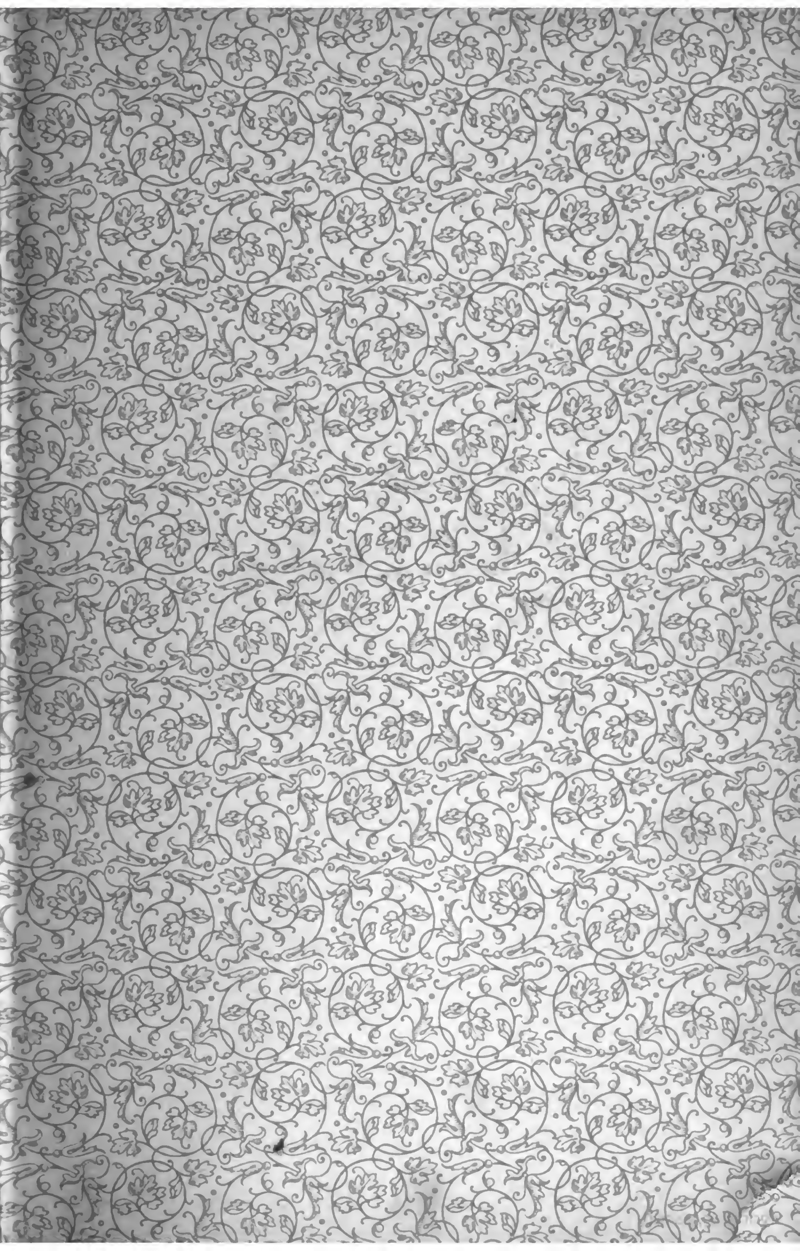
Experimental... über Musikphanto... und ein daraus erschlossenes ..

Christoph Ruths


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Inductive Untersuchungen

über

die Fundamentalgesetze der psychischen Phänomene.

Erster Band:

Experimental-Untersuchungen über Musikphantome und ein daraus erschlossenes Grundgesetz der Entstehung, der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken.

Von

Dr. Ch. Ruths.

Darmstadt 1898.

Kommissionsverlag von H. L. Schlapp.

Experimental-Untersuchungen

über

Musikphantome

und ein daraus erschlossenes Grundgesetz der Entstehung, der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken.

Von

Dr. Ch. Ruths.

Die umfassende exakte Beobachtung allein ist für uns Quelle und Kriterium der Wahrheit.

Darmstadt 1898.
Kommissionsverlag von H. L. Schlapp.

[illegible] in Darmstadt.

Vorwort.

Es giebt eine Flammenschrift, welche der Genius in das Gehirn der Menschen schreibt. Niemand hat diese Schrift erfunden; sie ist so uralt wie das grosse Geheimniss des Lebens. Vor mehr denn zwei Jahrtausenden schon fand sie ihren glänzenden Ausdruck in jenem Volke, welches auf den Inseln und an den Ufern des mittelländischen Meeres seine Staaten baute. Da waren die Gestade jenes Meeres eine Welt von blühender und marmorner Schönheit und die hauptumlockten Männer, die schöngegürteten Frauen feierten ihre Feste, überflutet von dem Sonnenschein einer edlen Kunst. Ihre Feste, wo die Jugend um den Lorbeer rang, wo Saitenklang und Flötenspiel, wo Päane und Dithyramben ertönten und die goldene Rede so herrlich von den Lippen der Sänger fiel. Über die wüste Nacht des Mittelalters schimmert dieses Hellas zu uns herüber wie eine Märchenwelt, funkelnd im Juwelenglanze der Schönheit. Wie aber mochte es geschehen, dass diese schöne Welt im Gehirne der schaffenden Genies aufging? Wie mochte es kommen, dass sie sich weit über diese hellenischen Stämme verbreitete und ihren Glanz noch in die späteren Jahrtausende werfen konnte? Als jene wüste Nacht zur Neige ging, da war es wiederum jene altklassische Welt, an welcher sich der Genius der Künste aufs neue entzündete. Hier setzten die bildenden und die dichtenden Künstler wieder an, welche in diesen neueren Jahrhunderten in den Kulturnationen erstanden und mit

ihrem Schaffen die Nationen und die Zeiten verklärten. Die Kunst wirft den Völkern einen Purpurmantel um die Schultern, es ist ein Grosses und Ewiges in ihr. Die grosse Kunst hat die erhabenen und weitumfassenden Gedanken und Gefühle zum Inhalt, und sie bewahrt daher die Geschlechter vor dem völligen Absinken in die Beschränktheiten des Tageslebens, in die kleinen Sorgen und den ruhelosen Wechsel der Stunde. Die grosse Kunst bahnt die vorschreitende Kultur, und wenn sie auch nicht selber die scharf ausgeprägten Formen des kulturellen Fortschrittes in der Weise giebt, wie er von der Wissenschaft und Technik, vom wirtschaftlichen und sozialen Leben erkämpft wird, so erhält sie doch die Gehirne im Sinne dieses grossen Fortschrittes lebendig und bewahrt die Völker vor Stagnation und nachfolgendem Untergang. Die Anregungen der Kunst im Völkerleben oder im einzelnen Menschengehirne erstrecken sich fast nach allen Richtungen und Sphären; die Künste regen Vorstellungen, Gedanken und Gefühle an, die in allen übrigen Gehirnsphären, in allen Regionen des psychischen Lebens von mächtiger Bedeutung werden können. Zuletzt von allen Künsten in diesen Jahrhunderten hat sich die Tonkunst entwickelt, und gerade von ihr gilt vorzüglich dieser letztausgesprochene Satz. Die Tonkunst lebt in den Ton- oder den Gehörssphären des Gehirnes, aber sie ist im letzten Jahrhundert nicht ausschliesslich auf diese Sphären beschränkt geblieben, sondern sie hat dieses Gebiet erweitert und gerade in dieser Erweiterung zu anderen Gehirnssphären, in der Darstellung und Schilderung von Gedanken und Gefühlen, von malerischen und dramatischen Scenen ihre höchste Aufgabe erblickt. Sie hat diese Aufgabe in den Werken der grossen Tonmeister in einer Weise gelöst, welche ein erhabenes Zeugniss für den Genius dieser Meister und zugleich ebenso glänzende wie bedeutungsvolle Dokumente für das tiefinnere Gehirnleben abgiebt. Wie aber mag es geschehen, dass man mit Tönen auch Gedanken, Gefühle und dramatische Szenen zu schildern vermag? Wie mag es kommen, dass die Künste eine solche direkte Bedeutung für die übrigen Zweige menschlicher Thätigkeit

oder für die übrigen Sphären des Gehirn- und Nervenlebens gewinnen können? Wie mag es geschehen, dass die glänzenden Welten, die in dem Gehirn der schaffenden Künstler aufgehen, nun auch durch die Sinnesorgane in die Gehirne anderer Menschen übertragen werden können? Was ist es mit dieser Flammenschrift, die der Genius so in die Gehirne der Menschen schreibt? Aber nicht bei allen Menschen und nicht immer sind die Gehirne von der Art, dass sie die Flammenzeichen des Genius aufnehmen können. In jenem tausendjährigen Mittelalter war nichts mehr von jenem altklassischen Geiste zu spüren, und wenn wir mit klarem Auge um uns her schauen, so müssen wir uns gestehen, dass auch heutzutage die grosse Masse der Menschen nie von dem Hauche des klassischen Altertums oder demjenigen der grossen neueren Künstler berührt wurde oder auch nur je berührt zu werden vermag. Die Gehirne der weitaus grösseren Mehrzahl der Menschen sind wie kleine stückweise Tafeln. Auf diese Fragmente lassen sich nicht die grossen Gedanken und Gefühle des Genius schreiben, und selbst, wenn man es mit Bruchstücken dieser letzteren versucht, so fehlt doch noch die Tiefe, um die Züge einzugraben, und die Gehirnkraft, um sie erstehen und festhalten zu lassen. Vor allem aber, um bei unserem Bilde zu bleiben, sind die Gehirne der Menschen mit einer Menge anderweitiger Schriftzüge erfüllt und diese sind es, welche überhaupt jene Zeichen des Genies nicht aufkommen lassen oder sich verwirrend und eigensinnig für dieselben einsetzen. Die Signatur weitaus der meisten Menschengehirne ist Kleinheit und Beschränktheit, ist Leidenschaft, Vorurteil und Irrtum, und diese sind es, welche auf jeden äusseren Anlass, so auch auf die Werke des Genius in ihrer eigenen Weise und mit ihrem eigenen Inhalte reagieren. Was diese Menschen von einem Kunstwerke fühlen und was sie über dasselbe urteilen, das ist nicht mehr die Sprache des Schöpfers dieses Kunstwerkes, sondern ihr eigenes kleines verwirrendes und irrendes Leben. Was aber so in den Gehirnen der Masse schafft, das ist auch den Gehirnen der Gebildeten nicht völlig fremd, auch hier arbeiten die Leiden-

schaften, die Vorurteile und Irrtümer, wenngleich zumeist in geringerem Masse als dort, und so geschieht es denn, dass die Urteile über Kunstwerke und Genie in den Köpfen der Menschen so weit auseinandergehen. So kommt es, dass die Einen verurteilen, was die Andern zum Himmel erheben möchten, so geschieht es, dass die Mittelmässigkeit dem Genie gegenübertreten kann und jedes Genie mit den zahllosen Beschränktheiten, mit den Leidenschaften und Vorurteilen der Menschen zu kämpfen hat. Was ist Genie und was ist Mittelmässigkeit? welches sind die untrüglichen Zeichen des ersteren und wo sind die absoluten Kriterien, mit denen wir die wahre, die grosse Kunst von der Mittelmässigkeit unterscheiden, selber unberührt von Vorurteil und Irrtum? Wo sind die exakten wissenschaftlichen Fundamente einer Ästhetik der Künste? Das wahre Genie mit Sicherheit festzustellen ist eine Frage von gewaltiger Kulturbedeutung. Sie ist das A und O aller Kritik und Ästhetik und eine Lebensfrage für die Künstler selber. Wie aber gelangen wir zu einer solchen? wie können wir von einem Menschengehirn sagen, seine Vorstellungen, seine Gedanken, seine Gefühle bei der Aufnahme eines Kunstwerkes seien die wahre, die diesem Werke entsprechende reine Flammenschrift des Genius? Giebt es solche Personen, in denen diese Schrift wirklich aufgeht und genau festgestellt und genau entziffert zu werden vermag? Hier sind wir an dem Punkte, wo dieser erste Band unserer inductiven Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychischen Phänomene eine entscheidende Antwort giebt. Wir haben oben die Tonkunst besonders herausgehoben, und gerade für diesen gewaltigen Zweig der Künste zunächst giebt es allerdings Personen, in deren Gehirn die Zeichen des Genies so in unzweifelhafter Weise aufgehen. Es giebt Personen, in deren Gehirn sich bei dem Anhören grosser Tonwerke in des Wortes vollster Bedeutung eine Flammenschrift des Genies manifestiert, in deren Gehirn dann die glänzenden Vorstellungen, die scharf ausgeprägten Gedanken und Gefühle mit der Klarheit eines als ein Fremdes gesehenen Schauspiels erstehen. Es ist dies eine Thatsache, und sie

ist auch von anderen Autoren schon erwähnt und von manchen Dichtern künstlerisch geschildert worden. Sie sagen von Musik, die in Farben und farbigen Bildern gesehen wird, sie reden von Szenen und Welten, die sich bei dem Anhören von Musik in dem Gehirne abspielten. Was jedoch unsere nachfolgenden Untersuchungen von allen früheren Mitteilungen dieser Art unterscheidet, ist das Fundament exakter Beobachtung. Indem wir die verschiedenen Gehirnphänomene sorgfältig auf Grund exakter Beobachtung von einander unterscheiden und speziell die durch Musik angeregten Phänomene in zwei scharf getrennte Gruppen, in Vorstellungen etc. mit dem Charakter der Willkürlichkeit und in Phantome mit dem ausgesprochenen Charakter des Unwillkürlichen und des Fremden trennen und indem wir unsere Untersuchungen ausschliesslich auf diese letzteren gründen, erlangen diese unsere Untersuchungen den Charakter unzweifelhafter induktiver Forschung. Wir führen den exakten Beweis, dass diese Phantome in charakteristischen Zügen mit den Vorgängen in dem Gehirne der schaffenden Meister übereinstimmen, wir geben ein Beobachtungsmaterial, das wir durch mehrjährige Experimente mit den Werken der grössten Komponisten erhalten haben, und indem wir noch eine nicht unerhebliche Anzahl von Beobachtungen der nicht minder interessanten Schlummerphantome in den Kreis unserer Betrachtungen ziehen, verfolgen wir die Vorgänge in den Menschengehirnen noch tiefer und kommen zu der Erschliessung eines Gesetzes, welches nicht bloss für die Tonkunst, sondern für alle Künste, für alle psychischen und organischen Prozesse, also für die gesamten induktiven Wissenschaften von einer fast unabsehbaren Bedeutung ist. Es giebt unspezifische Elemente, die von Gehirnsphäre zu Gehirnsphäre, von organischer Sphäre zu organischer Sphäre übergehen. Es giebt eine Spaltung des Psychischen in selbständige Elemente, es giebt jenes Substitutions- und Progressionsgesetz, dem wir schon in unserer allgemeinen Einleitung eine Stelle widmeten und das in diesem ersten Bande bereits klar heraustritt. Wir schreiten hier auch zum ersten Male zu den Grundgesetzen des künst-

lerischen Schaffens vor, und wir führen im dritten Teile und im Anhang die Beweise, wie sich die verschiedenen Künste beeinflussen müssen, wie das grosse Gesetz des Irrtums die Zeichen des Genies in den Menschengehirnen verändern und fälschen muss und wie endlich speziell unsere Phantome keine so exceptionellen Erscheinungen sind, sondern wie sie durch ihre Einwirkung auf Künste und Menschenleben und speziell auch durch ihre direkte Beteiligung an der althellenischen Mythologie, an dem althellenischen Leben eine welthistorische Bedeutung haben. In dieser Bedeutung übergeben wir unsere Untersuchungen über Musikphantome der Öffentlichkeit. Wir wünschen, dass sie in die Hände der Forscher und der Künstler, sowie in die Hände derjenigen Freunde von Wahrheit und Schönheit gelangen, deren Sympathie für Kunst und Wissenschaft über ein blosses Gerede hinausgeht. Wenn wir auch diese Gesetze unseres Erachtens unzweifelhaft festgestellt und für dieselben umfassende Beweise beigefügt haben, welche von unseren speziellen Versuchspersonen völlig unabhängig sind, so wäre es doch wünschenswert, weitere Mitteilungen über Beobachtungen an ähnlich veranlagten Personen zu erhalten. Wir zweifeln nicht, dass es Tausende solcher Personen giebt, die man nur auf die in ihnen stattfindenden, bis jetzt unbeachteten Phänomene aufmerksam zu machen brauchte und zu ähnlichen Beobachtungen heranziehen könnte. Nur dürften diese Beobachtungen, sollten sie irgend einen Wert beanspruchen, nicht in oberflächlicher unwissenschaftlicher Weise angestellt werden. Es müsste die exakte Methode, die wir in unserer allgemeinen Einleitung vertreten und in den vorliegenden Untersuchungen ausführlich mitgeteilt haben, durchaus gewahrt bleiben; es müsste für eine genaue Kontrolle, für eine alsbaldige Niederschrift in jedem einzelnen Falle und für eine Protokollführung für eine ganze Reihe von Versuchen mit ein und derselben Person gesorgt werden. Man bemerke wohl, dass es sich hier nicht um dichterische Erfindungen handelt, wie man sie bei der Kritik und Besprechung von Tonwerken heutzutage gewohnt ist, sondern um Thatsachen, die von der bewussten Phantasie und Willkür völlig unabhängig

sind. Erwünscht auch wäre die Beteiligung der Künstler, denn mancher denkende Künstler, mancher Musiker, Maler oder Dichter dürfte auch in seinem Leben, in seinen Aufzeichnungen über Beobachtungen verfügen, wie wir sie in unseren Phantomen, wie wir sie im dritten Teile dieses Werkes registrierten. Es handelt sich um die Entschleierung ihres eignen Lebens und die grossen Grundgesetze des künstlerischen Schaffens. Freilich haben wir hinsichtlich dieser weitumfassenden Probleme in unseren Untersuchungen und Hauptsätzen nur eine erste Anschauung festgelegt. Um diese klar zu entwickeln sind wir in das tiefere Detail, in das Spiel der Elemente noch nicht eingegangen. Wir haben uns dieses Vorschreiten fürs erste vorbehalten, da wir hoffen, dass wir in der Folge Gelegenheit haben werden, die eingehenderen Beobachtungen mit Orchesterwerken, Musikinstrumenten, Gesang, Harmonie, Rhythmus, Melodie, Sprachlauten etc. vornehmen zu können. Wir hoffen um so lieber hier baldigst mit neuen Untersuchungen ansetzen und eine allgemeinere Aufmerksamkeit auf dieses ganze Gebiet lenken zu können, weil es sich doch auch um eine Frage handelt, an welcher jeder lebende Künstler persönlich beteiligt ist. Unsere neu entdeckten Gesetze geben die Garantie, dass sich auch der Genius Bahn bricht. Er thut es mit der Macht des Progressiven, mit seiner ureigensten Kraft im Gehirne anderer Menschen; aber dieser Sieg erfolgt nur schrittweise und dehnt sich bis zu seiner Vollendung über Jahrzehnte hin. Was nützt der Sieg dem Genius, wenn die Sonne nur noch über seinem Grabhügel aufgeht? Die Rose, mit der ihn eine geliebte Hand schmückt, ist mehr wert als der Lorbeer, den ihm die Nachwelt auf das Grab niederlegt. Und wenn man den Genius vor den kleinen Sorgen und Erbärmlichkeiten des Alltagslebens schützt, so hat man mehr für die Kunst, für eine Nation oder für die Kultur gethan, als mit jenen ehernen Denkmälern und jenen Festfreuden, die nur allzuhäufig eine bittere Satyre auf die schwere Mühsal eines genialen Lebens und wie schneidender Hohn für die lebenden und missachteten Künstler sind. Es ist ein unerbittliches Gesetz, dass der Genius kämpfen und

leiden muss. Aber aus unseren Untersuchungen mögen wir doch schliessen, dass er nicht notwendig auch sein ganzes Leben im Kampfe mit Elend, Unverstand und Missachtung zubringen muss. Es ist möglich, eine absolute Kritik und Ästhetik der Werke auch der lebenden Künstler zu schaffen und dadurch in exakter Methode den Genius von der Mittelmässigkeit zu scheiden. Es ist möglich, so auch das Leben der schaffenden Genies in der Folge freundlicher zu gestalten und eine Allianz zwischen Forschern, Künstlern und den Freunden von Wahrheit und Schönheit herbeizuführen, welche wohl einem kommenden Jahrtausend seine Signatur geben könnte.

Darmstadt, 20. September 1897.[1]

---

[1] Ausgabe dieses ersten Bandes im Buchhandel: Oktober 1897.

Inhalt.

Erster Teil.

Zweiter Teil.

Seite.

Seite.

Dritter Teil.

Seite.

Anhang.

Erster Teil.

Erste Untersuchung.

Wahrnehmungen, helle Erinnerungen und Vorstellungen, Illusionen und Hallucinationen. Träume und Schlummerphantome. Subjektive und objektive Kriterien für eine scharfe Unterscheidung dieser besonderen Arten psychischer Phänomene. Genaueres über Musikphantome, ihre Definition, ihre Besonderheiten.

Unter Musikphantomen verstehen wir eine besondere Gruppe cerebraler Phänomene, welche bei manchen Personen während des Anhörens von Musik auftreten. Um diese nur vorläufige Definition schärfer zu fassen, müssen wir diese Phantome von andern Gehirnphänomenen unterscheiden lernen.

a) Wahrnehmungen. Wir nehmen äussere Gegenstände wahr, aber wir haben diese Gegenstände nicht selber im Kopf, sondern die ihnen entsprechenden Phänomene. Die äusseren Gegenstände wirken direkt oder auch indirekt durch Medien auf die Sinnesorgane. Sie modifizieren die funktionelle Thätigkeit der Sinnesorgane sowie der zugehörigen sensorischen Nerven und Gehirnpartien, oder sie modifizieren auch die motorischen Funktionen des Organismus und geben durch das letztere wieder indirekt die Grundlage für spezielle Wahrnehmungen. Nun dürfen wir allerdings bei diesen übrigens überaus komplizierten Prozessen die äusseren Momente keineswegs mit den Wirkungen in den Sinnesorganen oder den Modifikationen jener funktionellen Thätigkeiten identifizieren. In jedem Falle aber bilden die

äusseren Momente die bestimmenden Faktoren für die besonderen Arten des psychischen Geschehens, die wir Wahrnehmung heissen, oder mit andern Worten: die von aussen kommenden Momente sind die bestimmenden Faktoren für die spezifischen Qualitäten einer Wahrnehmung. Man pflegt zu sagen, dass eine (veritable) Wahrnehmung unter der gleichzeitigen Einwirkung äusserer Reize auftritt und dass sie diesen Reizen adäquat sei. Hierin ist zunächt ein objektives Kriterium für eine veritable Wahrnehmung gegeben. Worin aber liegt das subjektive Kriterium für eine solche? oder mit andern Worten: welchen Charakter haben diese Phänomene in dem wahrnehmenden Gehirne selber, so dass sie sich von andern Gehirnphänomenen charakteristisch unterscheiden? Die Wahrnehmungen zeichnen sich durch Helligkeit und scharfe Ausprägung aus, aber dies ist keineswegs das entscheidendste Moment, wie wir unter b. sehen werden. Bei den veritablen Wahrnehmungen treten vielmehr eben jene äusseren Momente ins Gehirn herein oder zu der inneren Gehirnthätigkeit hinzu, und hierdurch erhalten die Phänomene gegenüber der inneren Gehirnthätigkeit auch den Charakter eines Fremden und Äusseren. Wir lassen die Frage unerörtert, wie im Gehirn die Unterscheidung zwischen fremd und eigen, zwischen aussen und innen eintreten kann, denn für unseren Zweck haben wir es zunächst nur mit der Thatsache zu thun. Und die Thatsache ist eben die, dass die veritablen Wahrnehmungen mit dem Charakter eines Fremden, dem Eigenwillen nicht Unterworfenen, sowie mit dem Charakter eines Äusseren im Gehirne auftreten. Mit diesem Charakter behaupten sie sich zweifellos und unbedingt gegen andere Gehirnphänomene, und hierin haben sie auch ihr entscheidendes subjektives Kriterium.

b) Vorstellungen. Frühere Wahrnehmungen können späterhin wieder als Erinnerungen bewusst werden. Ferner gibt es stetig arbeitende Gehirnprozesse, welche man unter dem allerdings sehr unbestimmten Kollektivnamen der Phantasie zusammen fassen mag und in welchen sich jene Erinnerungen oder ihre Elemente zu neuen psychischen Ge-

bilden, zu Vorstellungen zusammen finden. Für diese Vorstellungen gilt der Satz: nihil est in intellectu quod non fuerit prius in sensu. Jede Vorstellung besteht in ihren spezifischen Qualitäten entweder aus früheren Wahrnehmungen oder sie setzt sich wenigstens mit allen ihren Elementen aus solchen zusammen; sie besteht samt ihren Verknüpfungen aus Elementen, die schon einmal früher in einer Wahrnehmung vorhanden waren. Hinsichtlich der Vorstellungen bei verschiedenen Personen besteht jedoch auch eine bemerkenswerte Verschiedenheit. Wenn speziell eine Gesichtswahrnehmung späterhin wieder in bewusste Erinnerung kömmt, so tritt sie bei vielen Personen in ganz ähnlicher Weise in hellen Farben, Formen, räumlichen Beziehungen wieder auf. Wenn diese Personen eine epische oder dramatische Dichtung lesen, so treten in den zugehörigen Phantasieprozessen bei ihnen die geschilderten Situationen oder Gestalten als helle Phänomene im Gehirne auf. Und dieses findet nicht blos in der Gesichtssphäre statt, sondern es kann auch in den andern Sensual- oder den zugehörigen Vorstellungssphären eintreten. Wir können solche Personen allgemein als Personen mit hellen Vorstellungen oder hellen Erinnerungen bezeichnen. Nicht in der gleichen Weise verhält es sich bei anderen, wie es scheint der grösseren Mehrzahl von Menschen. Wenn bei diesen eine frühere Gesichtswahrnehmung wieder als Erinnerung bewusst wird, so können sie zwar korrekte Auskunft über Farben, Formen und anderweitige Verhältnisse der früheren Wahrnehmungen geben. Wenn sie eine epische Erzählung lesen, so stellen sie sich die geschilderten Situationen und Gestalten ebenfalls in Phantasieprozessen vor, und sie können auch ebenso diese Phantasiegebilde weiterhin wieder im Gedächtnis behalten. Aber diese Erinnerungen, diese Vorstellungen, diese Phantasiegebilde treten bei ihnen nicht als helle, sondern als absolut dunkele Phänomene im Gehirne auf. Diese letzteren Personen haben in der Regel keine Kenntniss von hellen Vorstellungen, und nur durch die Analogie mit dem Traumleben, in welchem so ziemlich bei allen Menschen helle Erinnerungen erscheinen, können sie sich

die Thatsache der hellen Vorstellungen bei vielen andern Personen wenigstens einigermassen klar machen.[1] Für uns ist hier die Thatsache wichtig, dass Personen mit hellen Vorstellungen in ihrem täglichen Verhalten keinen Unterschied von solchen mit dunklen Vorstellungen erkennen lassen. Beide Klassen von Personen finden sich mit der Aussenwelt, d. h. mit ihren veritablen Wahrnehmungen in ganz derselben Weise zurecht, und es folgt hieraus, dass die Helligkeit oder die absolute Dunkelheit nicht das Moment sein kann, welches eine Vorstellung von einer veritablen Wahrnehmung charakteristisch unterscheidet. Personen mit hellen Vorstellungen sagen uns zwar, dass die veritablen Wahrnehmungen heller und schärfer ausgeprägt seien als ihre hellen Erinnerungen, aber aus den erwähnten Gründen kann dies nicht als ein entscheidendes Kriterium angesehen werden. Forschen wir jedoch bei diesen Personen weiter nach, so sagen sie uns folgendes: „Wenn ich einen Gegenstand wahrnehme, so bedarf dies eigentlich keines inneren Willensaktes. Ich nehme den Gegenstand wahr, er ist, er bleibt, was ich auch immer denken mag. Ich sehe etwa einen Sessel, ich kann mir denken, dass mein Freund H jetzt auf diesem Sessel sitzt, ich stelle mir ihn hell auf diesem Sessel vor. Aber ich muss mir ihn eben vorstellen, es bedarf eines inneren Willensaktes zu diesem Prozesse. Diese Erinnerung ist mein eigen, sie ist meinem Eigenwillen unterworfen, und ich kann sie demgemäss ganz oder auch teilweise verändern oder verschwinden lassen, was ich für die Dauer bei einer Wahrnehmung nicht vermag. Ich lese eine epische Dichtung, und die hellen Gestalten tauchen in mir auf, aber ich kann diese Gestalten verlassen, ich kann sie mit meinem Eigenwillen verändern. In dieser Erklärung liegt

[1] Der Autor hat bei der Prüfung von 100 Personen ungefähr ein Dritteil mit hellen Vorstellungen gefunden. Es befanden sich darunter Erwachsene wie Kinder, Männer wie Frauen; bei einigen waren die hellen Erinnerungen ganz oder teilweise unentwickelt oder konnten nur mit einiger Anstrengung hervorgerufen werden. Interlekt, Erziehung, Bildung oder pathologische Dispositionen haben keinen Einfluss darauf, ob eine Person helle oder dunkle Erinnerungen hat.

das subjektive Kriterium einer Vorstellung oder Erinnerung. Eine Vorstellung ist wesentlich von einer veritablen Wahrnehmung verschieden. Beide können dieselben spezifischen Qualitäten haben, aber eine Wahrnehmung ist ein Fremdes, dem Eigenwillen nicht Unterworfenes, sowie ein Äusseres. Eine Vorstellung jedoch tritt mit dem Charakter des Eigenen, von dem subjektiven Willen Abhängigen, sowie dem Charakter eines Inneren auf. Das psychische Innenleben befindet sich in einem steten Flusse der Phänomene, diese letzteren treten nach der sog. Associationsregel, nach dem Prinzipe der Ähnlichkeit nacheinander ins Bewusstsein. Man könnte nun glauben, dass sich die Wahrnehmungen als solche von den Vorstellungen unterscheiden, weil sie jenem Flusse der Phänomene nicht gehorchen, sondern ihn als ein Fremdes unterbrechen. Aber es gibt auch Vorstellungen, welche so plötzlich aufsteigen und nur in einer Kette unbewusster Glieder an bewusste Phänomene sich anreihen. Die subjektive Unterscheidung beider Phänomengruppen wird zwar wie alle psychischen Prozesse ihre Wurzeln tief im unbewussten Gehirnleben haben, aber angesichts der letzterwähnten Thatsache können wir doch eine blose Unterbrechung des Associationsprozesses nicht als den charakteristischen Unterschied beider Phänomene ansprechen. Indessen hängen bei alledem beide Phänomengruppen doch zusammen. Die veritable Wahrnehmung ist auch die Vorbedingung für das Eintreten aller bewussten Vorstellungs- und Erinnerungsprozesse. Schliesst man die Sinnesorgane ab, so schwindet das Bewusstsein und damit auch die bewusste Erinnerung. Die Wahrnehmungen regen die Erinnerungen nach dem Prinzipe der Ähnlichkeit an, aber bei diesem Anregungsprozess geht nicht der eigentliche Charakter der Wahrnehmungen, das Fremde und das Äussere, auf die Erinnerungen oder Vorstellungen über. Dieses Moment der Wahrnehmung bleibt vielmehr bei dieser selbst, und die Vorstellungen ihrerseits tauchen mit ihrem eignen Moment, mit dem Charakter des Eignen, vom Willen abhängigen, sowie mit dem Charakter des Inneren auf.

c) Illusionen und Hallucinationen. Anders ver-

halten sich wieder die Illusionen und Hallucinationen. Diese Phänomene kommen in den Psychosen häufig vor, sie finden sich aber auch bei gesunden Menschen, besonders im Übergangszustand zwischen Wachen und Schlafen sowie bei dem sog. Versehen, Verhören etc. nicht so selten. Auch sie sind ebenso wie die Vorstellungen qualitativ im Wesentlichen nur Erinnerungen von Wahrnehmungen oder zusammengesetzt aus Elementen von solchen, aber sie haben dabei nicht den innerlichen Charakter von Vorstellungen, sondern sie treten mit dem Charakter von Wahrnehmungen, also mit dem Charakter eines Fremden, dem Eigenwillen nicht unterworfenen sowie eines Äussern auf. Mit dem vorschreitenden wissenschaftlichen Studium dieser Phänomene erkennt man immer mehr, dass bei ihnen stetig veritable Wahrnehmungsprozesse, besonders im Organismus eine Rolle spielen, welche aber ihrerseits im Unbewussten bleiben und von dem eigentlichen Illusionsprozess, eben jenen auftauchenden Erinnerungen verdeckt werden. Doch ist es wahrscheinlich, dass von diesen unbewusst bleibenden veritablen Wahrnehmungen das eigentliche Moment der Wahrnehmungen, der spezifische Charakter des Fremden und Äusseren in dem Prozess mitspielt, sich auf die Erinnerung überträgt und diese so zu einer Illusion oder Hallucination macht. Diese letzteren können wir also als Erinnerungen definieren, die von unbewussten veritablen Wahrnehmungsprozessen den Charakter der Wahrnehmung überkommen haben. Wir können sie aber auch als Wahrnehmungen definieren, bei denen gleichzeitige adäquate äussere Momente nicht nachweisbar sind. Dies ist jedoch nur ein objektives Kriterium. Subjektiv haben die Illusionen und Hallucinationen genau denselben Charakter wie die veritablen Wahrnehmungen. Nur frühere widersprechende Erfahrungen oder die gleichzeitige oder nachträgliche widersprechende Erfahrung durch andere Sinnesorgane können die betreffende Person zu der Überzeugung bringen, dass es sich um eine Hallucination gehandelt hat. Wenn jemand hört, dass ihm ins Ohr gesprochen wird, und wenn er dann Niemanden neben sich sieht, so kann ihn diese Kontrolle durch den Gesichtssinn

zu der Überzeugung bringen, dass er halluciniert hat. Aber durch diese Überzeugung selbst wird in der Regel das charakteristische Moment einer Hallucination subjektiv nicht vernichtet, die Hallucination kann nach wie vor mit dem Charakter eines Wahrnehmungsprozesses, eines Fremden und Äusseren auftreten, ohne dass die betreffende Person eine Macht darüber hätte wie über eine Vorstellung. Von einer Vorstellung unterscheidet sich eine Hallucination daher sehr deutlich. Wohl gibt es auch Vorstellungen, die einen stark dämonischen, einen nach dem Fremden hingehenden, vom Willen nicht abhängigen Charakter zu haben scheinen. Bei nervösen Zuständen treten solche Vorstellungen auf, die gegen den Willen immer wiederkehren. Dennoch tragen sie dann immer noch den eigentlichen Charakter innerlicher Vorstellungen, und es besteht durchaus kein fliessender Übergang zwischen ihnen und den Hallucinationen. Bei den letzteren tritt eben das Moment der Wahrnehmung, das Fremde und Äussere, als ein ganz besonderes auf die oben erwähnte Weise hinzu.

d) Träume. Auch die hellen Traumphänomene sind ebenso wie Hallucinationen nur Erinnerungen.[1] Auch sie treten ebenso mit dem Charakter von Wahrnehmungen, also als etwas Fremdes, dem Willen nicht Unterworfenes so wie als etwas Äusseres in dem träumenden Gehirne auf. Zwar kommen im Traum auch helle Vorstellungen vor, und diese selbst bei Personen, die im wachen Zustande nur dunkle Vorstellungen haben, aber dieselben treten doch gegenüber jenen Phänomenen mit dem Charakter der Wahrnehmung an Zahl sehr bedeutend zurück. Auch für die Traumphänomene haben wir ferner dieselbe Erklärung für das Auftreten des Wahrnehmungsmomentes wie für die Hallucinationen. Im Schlaf ist der Wahrnehmungsprozess tief ins Unbewusste herabgesunken. In der Nähe des Erwachens, wo die Träume eintreten, ist zwar der veritable Wahrnehmungsprozess gleichfalls noch im Unbewussten, immerhin aber haben die

[1] S. unsere allgemeine Einleitung zu den induktiven Untersuchungen über die Fundamentalgesetze der psychischen Phänomene, II.

Sinnesorgane oder die sensorischen Nerven ihre Thätigkeit schon wieder aufgenommen, und von dieser unbewusst bleibenden Thätigkeit müssen die Traumerinnerungen wieder das Moment der Wahrnehmung, den Charakter des Äusseren und Fremden entlehnen. Die Traumphänomene haben für das träumende Gehirn durchaus diesen Charakter. Man hat zwar häufig behauptet, der Träumende wisse manchmal, dass er träume. Die exaktere Beobachtung lehrt uns jedoch, dass es sich auch hierbei nur um einen Erinnerungsprozess handelt oder um Zustände, wo von einem eigentlichen Traum keine Rede sein kann. So lange die Thätigkeit der Sinnesorgane noch im Unbewussten liegt, weiss kein Träumender etwas von der gleichzeitigen Aussenwelt. Die Traumphänomene sind seine Wahrnehmungen, und erst nach dem Erwachen kann er erkennen, dass er geträumt hat, ebenso wie man erst nachträglich eine Hallucination feststellen kann.

e) Schlummerphantome. Vor dem Einschlafen oder direkt nach dem Erwachen kann es vorkommen, dass die Sinnesorgane zwar schon veritable Wahrnehmungen der Aussenwelt vermitteln und demgemäss auch ein Bewusstsein der letzteren vorhanden ist, dass aber beide Momente noch stark herabgemindert sind. In solchen Zuständen treten bei vielen Personen ab und zu vorzüglich in der Gesichtssphäre besondere helle Phänomene auf. Dieselben haben manchmal eiuen bildartigen Charakter, es erscheinen Tapetenmuster, Tierbilder, Menschenköpfe etc. Es erscheinen aber auch noch mehr plastisch hervortretende Gestalten, agierende Personen und Personengruppen, Gebäude und Landschaften mit dritten Dimensionen. Es erscheinen ferner analoge Phänomene auch in anderen als den Gesichtssphären, insbesondere in den Gehör- und Gedankensphären. Man hat diese Phänomene seither Schlummerbilder oder auch hypnagogische Hallucinationen genannt, ihr Charakter scheint uns aber am ehesten deutlich, wenn wir ihnen den Namen Schlummerphantome geben. Diese Schlummerphantome nun tragen ebenso wie Träume und Hallucinationen den ausgesprochenen Charakter eines Fremden an sich. Wenn eine Person mit hellen Vorstellungen sich nach dem

Erwachen leichten Gedanken und Phantasien hingiebt, so tauchen die hellen Vorstellungen in stetem Flusse als ein Eigenes in ihr auf. Aber plötzlich tritt in diesen Lauf der Vorstellungen ein Fremdes, ein Schlummerphantom herein. Dasselbe kann wohl in einzelnen Fällen zu einem vorausgegangenen Gedanken oder einer Vorstellung in Beziehung stehen, aber es entspricht inhaltlich niemals völlig solchen vorausgegangenen Vorstellungen, es ist qualitativ immer ein Anderes und dazu noch ein Fremdes. Es ist seinem Inhalte nach dem Eigenwillen nicht unterworfen, es kann auch nicht willkürlich hervorgerufen werden. Es kann nicht einmal willkürlich als Phantom festgehalten werden, denn selbst der Gedanke, es beobachten und festhalten zu wollen, bringt das Phänomen in der Regel schon zum Verschwinden. Trotzdem wird es von der betreffenden Person nicht eigentlich als ein Äusseres genommen. Es kann bei geschlossenen Augen eintreten, und wenn es bei geöffneten Augen stattfindet, so ordnet es sich nicht eigentlich in die veritable Aussenwelt ein, wie etwa eine Illusion oder Hallucination. Wir können demnach diese Schlummerphantome als Phänomene charakterisieren, welche als ein Fremdes, dem Eigenwillen nicht Unterworfenes, aber doch als ein Inneres im Gehirn auftreten. Bei der exakteren Beobachtung und tieferen Analyse der Phänomene kommt man zu der Überzeugung, dass sie ebenso wie Träume und Hallucinationen im Wesentlichen nur aus Erinnerungen von Wahrnehmungen oder aus Elementen solcher bestehen und dass der spezifische Charakter des Fremden auch bei ihnen durch gleichzeitige unbewusste veritable Wahrnehmungen bedingt wird. Man hat diese Phänomene seither von Träumen und Hallucinationen wenig unterschieden. Von den Träumen unterscheiden wir sie aber objektiv einmal durch das wesentliche Moment der bereits vorhandenen bewussten Sinnesthätigkeit. Zum andern sind diese Phantome fast immer nur abgegrenzte, einzelne und mehr zusammenhangslose Phänomene und Phänomengruppen, während die Träume ganze Situationen und einen immerhin noch zusammenhängenden Fluss von Phänomenen darstellen. Insbesondere ist es das

Ich, die eigne Person, welche im Mittelpunkt der Träume steht und Beziehungen zu den andern Traumphänomenen hat. Bei den Schlummerphantomen jedoch fehlen diese Beziehungen fast vollständig, das wache Ich steht ihnen gegenüber wie etwa einem fremden Gemälde, einer fremden Landschaft, auf die es hinschaut. Dieser letztere Umstand der Nichtbeteiligung des Ich mag unsere Phantome auch von den Hallucinationen, insbesondere denjenigen bei Psychosen, etwas unterscheiden. Noch mehr aber besteht die Differenz hier darin, dass die Hallucinationen als ein Äusseres sich in die veritablen Wahrnehmungen einordnen, während die Phantome bei einiger Aufmerksamkeit und Besonnenheit als innere Phänomene erkannt werden. Wir haben sie daher hier als eine besondere Gruppe ausgezeichnet, wenn wir auch durchaus zugeben, dass sie eine sehr starke Verwandtschaft zu Hallucinationen und Träumen besitzen und direkt zu solchen werden können. Sehr scharf aber müssen wir auch hier noch einmal den Unterschied zwischen unseren Phantomen und den Vorstellungen betonen. Es kann sehr erregte Vorstellungen geben, solche, die uns dämonisch beherrschen, und der Fluss der Vorstellungen kann ebenso dämonisch sein, aber dabei bleiben sie immer Vorstellungen mit dem Charakter des Eignen, während die Phantome stets als ein Fremdes und während ihres Daseins besonders auch als ein Ruhiges auftreten. Dieses Moment ist eben die charakteristische Unterscheidung, es ist ein ganz besonderes, und es besteht absolut auch hier kein fliessender Übergang zwischen Vorstellung und Phantom.

f) Musikphantome. Die Musikphantome gehören zu derselben Familie psychischer Phänomene wie die Schlummerphantome. Wie bei vielen Personen ab und zu diese letzteren bei herabgeminderter Sinnesthätigkeit eintreten, so gibt es auch Personen, allerdings wie es scheint nur in einer Minderzahl, bei welchen ganz analoge Phänomene unter dem Einflusse von Musik eintreten. Wenn solche Personen den Tönen eines Musikinstrumentes oder einer menschlichen Singstimme oder dem Gesang eines Vogels zuhören oder wenn auch nur ein Wort, ein Vokal, ein Kon-

sonant an ihr Ohr schlägt, so entstehen in ihnen Phantome in Farbe und Formen, in Licht und Schatten. Es entstehen lichte und farbige Wolken von den verschiedensten Formen, es entstehen Ströme und Wellen, die in den verschiedensten Richtungen und Farben fluten und nüancieren können, es entstehen wohl auch nur helle und dunkle Figuren. Noch weitaus reicher können diese Phänomene bei dem Anhören eines virtuos gehandhabten Musikinstrumentes, insbesondere aber bei dem polyphonen Zusammenspiel verschiedener Instrumente in einem grossen Orchester werden. Dann tauchen mit den Tönen, Klängen und Akkorden nicht selten Blumen auf, sie kommen in reichsten Farben und Formen, sie häufen sich, sie verschwinden wieder mit den Tönen um anderen Blumen und Phantomen Platz zu machen. Es tauchen Ströme, es tauchen Seen auf, die Kähne schaukeln sich auf den Wellen, und die Wellen ziehen mit den Tönen zu dem Schilfe, zu den blauen und roten Blumen am Ufer. Die Blumen, das Schilf verwandeln sich, die Wellen fluten durchsichtig und in silbernem Lichte über den Strand. Ein Sturm erhebt sich in den Büschen, der Himmel wird, die Wogen werden aufgepeitscht und schlagen schäumend gegen die Felsen, die jetzt statt des vorigen Bildes, statt der Blumen und der silbernen Wellen emporgetaucht sind. Es kommen Wiesen, es kommen Wälder, es kommen Bäche, in die mit den Tönen ein helles Licht fällt und wieder verschwindet, es kommt der stürmende Hochwald, es kommen die starren einsam ragenden Felsen. Dunkele Schatten fallen herein, dann wieder fluten goldene Lichter über die Hügel oder hoch auf einem Berge steht eine einsame Gestalt und schaut in das weite Land hinaus. Das rote Abendlicht flutet über den Berg, es wird Dämmerung und dunkel, die Sterne treten am Himmel heraus. Ein stetes Leben, ein steter Wechsel der Phantome ist es, der so mit dem Spiel des Orchesters, mit dem Aufgehen und Verschwinden der einzelnen Töne, der Figuren, der leitenden Themas im Gehirne jener Personen aufgeht. Es tauchen Personen auf, die, selber ein Phantom, einsam und melancholisch in diese schöne Welt der Phantome hinschauen, es tauchen ganze

Gruppen von Personen auf, in den Bewegungen eines Tanzes, mit den Gebärden der Freude oder auch des Leides oder auch von dannen ziehend und Abschiedsgrüsse mit den Händen zuwinkend. Besonders bei Symphonien, komponiert von einem Meister und ausgeführt von einem künstlerisch gebildeten Orchester, können diese Phantome in der reichsten Fülle auftreten, bei einem einzigen Satze einer Beethovenschen Symphonie, wie etwa bei dem zweiten Satze der C-moll, können allein mehrere Hundert solcher schönen Phantome nacheinander und wechselvoll im Gehirne einer solchen Person aufgehen. Wir sagten vorhin, dass diese Phänomene zu derselben Familie wie die Schlummerphantome gehörten. Ihr Charakter ist genau derselbe, denn auch sie sind zunächst für das Gehirn ein Fremdes. Wenn eine Person mit hellen Vorstellungen einer Orchestermusik zuhört, so fliessen auch ihr die Gedanken, die Erinnerungen und Vorstellungen. Die Musik regt diese Vorstellungen an. Auch jene anderen Personen haben diese hellen Vorstellungen, diesen Fluss ihres inneren Vorstellungslebens, der durch die Musik angeregt wird. Aber neben diesem Flusse der Vorstellungen und in ihm tritt noch ein zweites heraus, eben die Musikphantome. Und wie die Schlummerphantome sich in dem Verlauf der Vorstellungen als ein Fremdes einsetzen, genau so setzen sich auch die Musikphantome als ein Fremdes in den Lauf der Vorstellungen ein. Diese Personen haben in dieser Zeit ein doppeltes Leben, eins der Phantome und eins der Vorstellungen. Es tritt sogar noch ein anderes hinzu, nämlich das Hören der Töne, der Musik. Die Personen hören die Töne, und sie können zugleich sagen: dieser Ton, diese Figur ist es gewesen, welche das Phantom, die Blume, den See, die einsame Gestalt in mir wach rief. Hierin liegt auch eine Unterscheidung von den Schlummerphantomen, denn von diesen weiss der Beobachter in der Regel nicht zu sagen, welchem inneren Wahrnehmungsprozess sie ihren Phantomcharakter entlehnen. Bei den Musikphantomen ist es jedem Beobachter zweifellos, dass die gehörten Töne die Ursache seiner Phantome sind, denn sie kommen und verschwinden mit diesen Tönen, und

daher muss es uns hier auch zweifellos erscheinen, dass der Charakter des Fremden in dem Musikphantom von einem wirklichen Wahrnehmungsprozess herrührt, von der Gehörssphäre in die Gesichtssphäre übergeht. Wir werden weiter unten ausführen, dass auch bei diesen Phantomen ebenso wie unter b bis e qualitativ, an Farben, Formen, räumlichen Beziehungen etc. im wesentlichen nichts Neues im Gehirn auftritt, nur der Charakter des Fremden ist auch hier wieder entscheidend. Man erkennt ebenso, dass diese Phänomene ganz wie die Schlummerphantome vom Eigenwillen unabhängig sind. Zwar können vorausgegangene Gedanken und Vorstellungen ebenso wie unter e die Phantome qualitativ beeinflussen und hier speziell bei den Musikphantomen ihr Erscheinen auch sehr wesentlich fördern. Aber einmal gleicht das Musikphantom inhaltlich niemals vollständig der mit Willen vorher gesetzten Vorstellung, und sodann fehlt immer wieder der Charakter des Fremden, dem Eigenwillen nicht unterworfenen. Wir betonen auch hier, dass keine fliessenden Übergänge zwischen Vorstellungen und Musikphantomen bestehen. Wir können sie ebensowenig auch als Hallucinationen bezeichnen. Wenn die Musikphantome eintreten, so ist allerdings die Thätigkeit der Sinnesorgane mit Ausnahme des Gehörs ebenso wie bei den Schlummerphantomen etwas herabgemindert, speziell das Auge sieht nur wenig von der Aussenwelt. Die Phantome sind innere Phänomene und ausser zu den gehörten Tönen haben sie keine Beziehung zu der gleichzeitig vorhandenen Aussenwelt. Sie ordnen sich nicht wie Hallucinationen mit dem subjektiven Charakter eines Äusseren in die Aussenwelt ein, sie treten ein wohin auch die betreffende Person ihre Blicke wenden mag, sie treten ebenso bei geschlossenen Augen ein. Nach alledem können wir unsere Phantome nun in folgender Fassung definieren:

Unter Musikphantomen verstehen wir eine bestimmte Gruppe von psychischen Phänomenen, welche in den Gehirnen mancher Personen während des Anhörens von Musik auftreten. Diese Phänomene sind dadurch charakterisiert, dass sie für das betreffende Gehirn als ein Fremdes und in

ihren spezifischen Qualitäten dem Eigenwillen nicht Unterworfenes erscheinen. Trotzdem besteht aber bei den betreffenden Personen die zweifellose Erkenntniss, dass die Phänomene in dieser Art nur in dem Gehirne selber existieren und dass sie also nicht auf völlig adäquate Momente in der gleichzeitigen Aussenwelt zurückgehen oder als veritable Wahrnehmungen anzusprechen sind.

Bei der Ableitung dieser Difinition haben wir eigentlich nur von solchen Musikphantomen gesprochen, wie sie in der Gesichtssphäre vorkommen. Indessen beschränken sie sich nicht blos auf diese Sphäre, sondern sie treten auch in anderen Sphären, insbesondere als fremde, dem Willen nicht unterworfene und doch innere Gedanken und Gefühle, sowie auch als Phantome innerhalb der Gehörssphäre selber auf. Ein Ähnliches findet man auch bei Hallucinationen und Wahnideen oder Zwangsvorstellungen in den Psychosen sowie im Traumleben nicht so selten. Wir werden späterhin auch besondere Fälle in dieser Richtung vorführen, einstweilen mag man unsere Definition im erweiterten Sinne nehmen. Noch eine Bemerkung möge hier Platz finden. Man kann sich früherer Wahrnehmungen erinnern, sie werden als Erinnerungen, als Vorstellungen wieder bewusst. Man kann sich ebenso späterhin der Hallucinationen und Träume erinnern, aber sie treten dann nicht mit dem Charakter von Hallucinationen oder Träumen auf, sondern als Vorstellungen. Man kann sich ebenso der Schlummerphantome sowie der Musikphantome nachträglich wieder erinnern, vorausgesetzt, dass man sich dieselben schon während ihres Erscheinens fest eingeprägt hat, aber man erinnert sich ihrer nicht als Phantome, sondern wiederum nur als Vorstellungen. Diese Thatsache gibt die Möglichkeit einer nachträglichen Analyse aller dieser Phänomene, denn dadurch, dass sie als Vorstellungen wieder auftreten, werden sie, wenigstens hinsichtlich dieses Auftretens, dem Eigenwillen unterworfen. Wir können also die Musikphantome sehr wohl nachträglich analysieren und werden dies auch speziell in den folgenden Abschnitten durchführen. Eine solche Analyse ist unseres Wissens bis jetzt noch von keinem

Forscher ausgeführt worden, wie denn überhaupt diese doch so merkwürdigen Phänomene bis jetzt noch keiner exakten Beobachtung unterworfen wurden. Man findet zwar bei manchen Autoren, Schriftstellern, Romanciers und hie und da auch in einem wissenschaftlichen Werke einige Bemerkungen über das farbige Sehen bei dem Anhören von Tönen und Musik. Auch hat man seit dem Jahr 1873 mehrfach Versuche angestellt über die Farbenerscheinungen, die bei solchen Personen während des Anhörens von Tönen, gesprochenen Worten etc. auftraten. Aber einmal ist man unseres Wissens nicht zu der Untersuchung von Formen und ganzen Phänomenreihen, wie sie insbesondere bei Symphoniemusik auftreten, vorgedrungen. Ebensowenig hat man die grundlegende Unterscheidung zwischen unseren Phantomen und den übrigen Gehirnphänomenen, insbesondere den Vorstellungen klar zu legen gesucht. Endlich hat man sich auch weder um Garantien für die exakte Beobachtung dieser Phänomene bemüht, noch hat man jene Hauptfrage gründlich behandelt, die für die Komposition, für die Wiedergabe und die Aufnahme von Tonwerken von fundamentaler Bedeutung ist und deren Beantwortung das Leitmotiv unserer folgenden Ausführungen sein soll.

Zweite Untersuchung.

Vorläufige Beobachtungen. Entstehung der Hauptfrage, ob die Musikphantome mit den Intentionen der Komponisten übereinstimmen. Disposition der Versuche und Garantien für exakte Beobachtung. Charakterisierung der Versuchsperson A. Die erste entscheidende Beobachtungsreihe mit Beethovens Pastoralsymphonie.

Um in die letzerwähnte Hauptfrage sowie in den experimentellen Teil dieser Untersuchungen einzuführen, wollen wir einfach berichten, wie wir selber zu diesen Untersuchungen über Musikphantome gelangt sind. Im Jahre 1887 gingen wir einmal mit der weiter unten charakterisierten Versuchsperson A über die Strasse. Eine Militärkapelle zog vorüber und spielte einen sehr energischen Militärmarsch von einem uns unbekannten Komponisten. Da sagte A: „Dieser Marsch hat Charakter, ich sehe dabei eine Landschaft, in welcher fortwährend blutrote Quellen aufspringen". Uns frappierte diese Äusserung, wir meinten, dass bei einem solchen Marsch doch eher die Vorstellung von stürmenden Soldaten auftauchen sollte. „Gewiss," antwortete A, „man kann auch diese Vorstellung haben, aber daneben sieht man doch auch unwillkürlich jenes Feld mit den blutroten Quellen". In dieser Erklärung erkennt man schon deutlich die Charakterisierung unserer Mukikphantome, wir wussten jedoch damals weder etwas von diesen Phantomen, noch von hellen Vorstellungen, und so registrierten wir diese Beobachtung nur als etwas Interessantes, aber doch uns Unverständliches in unserem Beobachtungsjournal. Im folgenden Jahre machten wir wieder einmal eine ganz ähnliche Beobachtung. Wir gingen mit A wieder auf der Strasse

und an einer Militärkapelle vorüber, die gerade ein Ständchen brachte. Da sagte A: „Ich sehe bei dieser Musik eine Wand mit vielen glänzenden Schwertern; je höher die Musik geht, um so feiner und glänzender werden die Klingen“. Während A dies sagte, wurde gerade eine Phantasie über die Hugenotten gespielt, und die Beobachtung war um so auffallender, da A dies nicht vorher wusste, überhaupt die Hugenotten nicht kannte und daher auch keine Ahnung von der grossen Szene der Schwerterweihe haben konnte, die in jener Oper vorkommt und auch in der Phantasie berührt wurde. Wie konnte dies geschehen? Wie konnte in einem Menschengehirn, welches niemals die Hugenotten gehört hatte, doch ein so deutlicher Hinweis auf diese Oper aufgehen? Wie konnte die Vorstellung der Schwerter, von der Meyerbeer offenbar bei der Komposition jener grossen Szene beherrscht sein musste, in das Gehirn eines andern Menschen unbewusst und lediglich durch Töne übertragen werden? Wir registrierten auch diese Beobachtung, wussten aber auch damals dieselbe noch nicht zu deuten oder zu würdigen. Erst im Jahre 1889 wurden wir zu grösseren Untersuchungen über Traumphänomene, Schlummerphantome, Hallucinationen und helle Vorstellungen geführt, welche uns seitdem unausgesetzt beschäftigten und deren Resultate wir teilweise bei unserer obigen Charakterisierung dieser Phänomene verwertet haben und auch noch weiterhin in dieser Schrift benutzen werden.[1] Bereits im Jahre 1891 waren wir in der Erkenntnis dieser Phänomene soweit vorgedrungen, dass uns bei einem erneuten Anlass auch die Musikphantome näher gerückt wurden. Wir sassen mit A in einem öffentlichen Lokal, wo ein grosses Orchester konzertierte. Bei der Ouverture zum fliegenden Holländer sagte A: „Da sehe ich ab und zu, wie eine weithin gedehnte Wasserfläche auftaucht, dunkelgrün und in Wellen gehend“. Wir stellten sofort fest, dass dieses Phänomen bei A immer auftauchte, wenn das Leitmotiv einsetzte, welches das Erscheinen des Holländers bezeichnet. In dem Phantom trat

[1] **Ausführliches über die Entstehung jener Untersuchungen findet man in unserer allgemeinen Einleitung.**

allerdings kein Schiff und keine Gestalt auf, aber es war doch merkwürdig und es entsprach durchaus den Intentionen des Komponisten, dass bei diesem Motiv sich die weite Meeresfläche aufthat. Und ebenso bemerkenswert war es wiederum, dass A jene Wagnersche Oper nie gesehen und auch die Ouverture nie zuvor gehört hatte. In diesem selben Konzerte wurde eine symphonische Dichtung „Wallensteins Lager“ von d'Indy exekutiert, die uns selber nur sehr wenig ansprach. Aber A, ohne zu wissen, dass es sich hier um eine Darstellung von Wallensteins Lager handelte, fand die Komposition interessant und sagte: „Ich sehe dabei derbe Männergestalten mit zum Teil gemeinen Bewegungen und frechen Gesichtern.“ Also auch hier wieder wohl ziemlich den Intentionen des Komponisten entsprechend. Auch eine Tannhäuser-Ouverture wurde an jenem Abend exekutiert. Die Auffassung des leitenden Dirigenten war dabei individuell stark übertrieben, und die Szene im Venusberg war dabei so scharf accentuiert, dass sie einen brutalen Charakter annahm. A sah bei dieser Szene Gestalten mit gemeinen erotischen Bewegungen und faunenartigen Zügen. Diese letzteren lagen zwar schwerlich in den Intentionen Richard Wagners, aber sie lagen jedenfalls in der Auffassung des konzertierenden Dirigenten, und es ist wieder auffallend, wie deutlich diese Auffassung sich in den Musikphantomen wiederspiegelte. Sie thaten dies, obgleich A die Oper Tannhäuser schon einmal gesehen und dort im Theater doch ganz andere Bilder vor sich hatte. Warum tauchten nicht diese Bilder als Musikphantome auf? warum entsprachen diese letzteren so deutlich der Musik, die gerade gehört wurde? warum in den andern Fällen so deutlich den Intentionen des Komponisten? Ein Komponist hat seine Vorstellungen, seine Gedanken, während er an einer Tondichtung schafft. Wenn nun dieselben oder ähnliche Vorstellungen resp. ähnliche unwillkürliche Phantome in dem Gehirne eines andern Menschen auftauchen können, wenn sie hier auftauchen können beim Anhören jener Tondichtung, ohne dass der zweite vorher eine Kenntnis von den Intentionen des Komponisten hatte, so

müssen nicht blos in den Tönen Elemente der Vorstellungen und Gedanken des Komponisten sein, sondern es muss auch ein unbewusster Übergang qualitativer Elemente zwischen der Gehörsphäre und den übrigen Gehirnsphären sowohl in dem Gehirn des Komponisten als in demjenigen der zweiten Person stattfinden. Der Komponist hat die Vorstellung einer Meeresfläche und malt sie in Tönen, jene zweite Person hört die Töne, und in ihrer Gesichtssphäre als Phantom taucht die Meeresfläche wieder auf. Wie kann dies möglich sein? Man sagte seither, dass Gesichts- und Gehörsphänomene durchaus unvergleichbare Qualitäten besässen. Wenn es sich aber mit den Musikphantomen in der angedeuteten Weise verhält, so wird diese seitherige Anschauung widerlegt, und es ist der Beweis geliefert, dass qualitative Elemente zwischen beiden Sphären gemeinsam sind und stetig unwillkürlich und auf unbewusstem Wege zwischen den verschiedenen Sphären hin- und hergehen müssen. Hier handelt es sich um einen Durchbruch wissenschaftlicher Erkenntnis nach einem fast unübersehbaren Gebiete und um einen Kampf gegen die Fundamente der seitherigen wissenschaftlichen Anschauungen. Diese Erkenntnis musste uns natürlich einen gewichtigen Grund abgeben, den Musikphantomen näherzutreten und ihr exakteres Studium in Angriff zu nehmen. Die obigen Beobachtungen bis zur Mitte des Jahres 1891 konnten für uns nur die Bedeutung haben, zunächst unsere Aufmerksamkeit auf das Problem zu lenken. Die Hauptfrage jedoch:

> Entsprechen die Musikphantome den Intentionen des Komponisten?

konnte durch jene Beobachtungen nicht entschieden werden. Solche gelegentlichen Erfahrungen können für einen Forscher keine zwingende Beweiskraft haben, und ebensowenig wird er von andern Forschern verlangen, solche vorläufigen Meinungen als definitive Wahrheiten in die exakte Wissenschaft einzuführen. Wenn es sich aber gar wie in dem vorliegenden Falle um eine Thatsache von fast unübersehbarer Tragweite handelt, so wird man doppelt vorsichtig sein müssen, um eignes und fremdes Misstrauen beseitigen

oder jene Verunglimpfungen und Verhöhnungen ertragen zu können, mit denen selbst in der Wissenschaft so manche neue Wahrheit bekämpft wurde. Wir mussten nach alledem also zunächst auf den sicheren Boden einer exakten Beobachtung zu gelangen suchen. Diesen fanden wir zunächst in dem Umstand, dass die Musikphantome unwillkürliche Phänomene sind und als solche beobachtet und beschrieben werden können, ebenso wie veritable Wahrnehmungen. Wären sie nur blose Vorstellungen, die dem Willen unterworfen sind, so wäre keine Garantie vorhanden, dass sie von der betreffenden Person richtig beobachtet würden. Die Selbstbeobachtung eigner Vorstellungen und Gedanken hat wenig Kredit in der Wissenschaft. Aber so gewiss ein Richter über die Richtigkeit der Aussagen eines Augenzeugen entscheiden kann, so gewiss und noch weitaus sicherer kann ein Forscher über die Richtigkeit der Aussagen einer Person urteilen, welche über innerliche von ihr beobachtete unwillkürliche Phänomene berichtet. In unsern umfassenderen psychologischen Untersuchungen geben wir ein Beispiel dieser Art, indem wir die Garantien für die exakte Beobachtung und Analyse von Traumphänomenen ausführlich entwickeln.[1] Ähnliche Garantien werden wir für alle psychologischen Beobachtungen dieser Art und speziell auch für unsere Musikphantome verlangen müssen. Wenn neue psychologische Thatsachen beobachtet und veröffentlicht werden, so sind Laien, Dilettanten und wohl auch manche in dem Hergebrachten befangenen Gelehrten nur allzusehr zu dem Glauben geneigt, dass die betreffenden Forscher das Opfer von Simulanten geworden seien. Doch ist dieses gerade die allergeringste Schwierigkeit, denn durch ein paar Kreuzfragen und durch entsprechende Disposition und Abänderung der Versuche ist es jedem nur einigermassen vorsichtigen Forscher ein Leichtes, die Simulation von der veritablen Beobachtung zu unterscheiden. Eine Person, welche bei den entsprechenden Fragen in ihren Antworten nur die geringste Schwankung zeigt, wird kein ernster

[1] Allgemeine Einleitung, II.

Forscher zum Objekt seines Studiums und zur Grundlage seiner wissenschaftlichen Arbeit nehmen. Die erste Bedingung ist die, dass die betreffende Person mit voller Klarheit über ihre inneren Phänomene berichtet und keiner entgegengesetzten Meinung, keiner Kreuzfrage auch nur das Geringste zugesteht. Übrigens hat eine Simulation hinsichtlich der Musikphantome überhaupt und speziell gegenüber dem Forscher ihre speziellen Schwierigkeiten. Wenn es sich nur um ein einzelnes oder um etliche wenige Farbenphantome handeln würde, so kann allerdings nicht gut festgestellt werden, ob die betreffende Person phantasiert und gelegentlich auch simuliert, anstatt veritabel zu beobachten, aber wenn man mit dieser Person schon ein paar Dutzend Versuche über Farbenphantome mit verschiedenen Tonhöhen, verschiedenen Instrumenten, verschiedenen Vokalen und zu verschiedenen Zeiten unternimmt, so hört alle Täuschung auf, denn so viel verschiedene Phänomene, bunt und regellos nach einander beobachtet, kann kein Mensch im Gedächtnis behalten, also auch nicht simulieren. Wenn ferner bei einer Orchestermusik einzelne Phantome, Landschaften, Gestalten etc. auftauchen, so könnten diese allerdings auch phantasiert oder simuliert sein. Aber wenn es sich um Dutzende oder Hunderte von Phantomen handelt, die während einer Symphonie in dem Gehirn einer Person aufgehen, wenn es sich darum handelt, diese Phantome festzuhalten und nachher im Detail zu beschreiben und gegenüber jedem Einwurf auf ihnen zu beharren, wenn die Versuche so disponiert werden, dass gar keine Anhaltspunkte für eine Phantasie und Simulation vorhanden sind, wenn endlich die betreffenden Versuche nicht blos an einem grösseren Tonwerk, sondern an mehreren Dutzenden von solchen im Laufe von Jahren mit Interwallen von Monaten angestellt werden, dann kann von Phantasieren und Simulieren keine Rede mehr sein. Das Spiel der Musikphantome ist ein Vergnügen, aber die aufmerksame Beobachtung der Musikphantome in ihrem Wechsel und in diesem Sturm des Orchesters ist eine schwere Gehirnarbeit, sie macht das Antlitz bleicher und bleicher und kann das Gehirn für Tage ermüden. Hierin liegen die An-

sprüche, die der Forscher an seine Versuchsperson stellen muss, und hierin liegt auch der Grund, weshalb wohl nicht alle Personen mit Musikphantomen zur exakten Beobachtung dieser Phänomene geeignet sind. Sie müssen entweder persönlich ein Interesse an Beobachtungen haben oder sie müssen in Beziehungen zu dem Forscher stehen, um sich aus persönlichen Sympathien für ihn der Mühe dieser Beobachtungen zu unterziehen. Das letztere trifft für uns bei einer Versuchsperson B zu, welche wir in Untersuchung V bringen und dort auch charakterisieren werden. Die beiden Momente aber gelten für unsere Versuchsperson A, welcher wir schon unsere vorläufigen obigen Beobachtungen und überhaupt unsere entscheidensten Resultate sowie die genaue Kennzeichnung der Phänomene verdanken. Wir geben hier zunächst die Personalien der Versuchsperson A, wobei wir jedoch, ebenso wie späterhin bei B, den Namen und den Zivilstand weglassen. Wir erlangen dadurch die völlige Freiheit in der Charakterisierung und Diskussion, und wir können uns dieserhalb auch auf die Medizin berufen, wo die Forscher ein Gleiches zu thun pflegen und die Garantien für die Richtigkeit der von ihnen mitgeteilten Fälle selber übernehmen.

A ist bei Beginn der Versuche 35 Jahre alt. In der frühesten Jugend traten ein paar gewöhnliche Kinderkrankheiten auf, in der Mitte der zwanziger Jahre chronische gastrische Störungen, seitdem ist A durchaus gesund. Die Verdauung ist energisch, der Schlaf tief und lang, von Nervosität oder Neurasthenie ist keine Spur vorhanden. Die Gemütsart ist durchweg heiter, nur bei besonderen entsprechenden Anlässen sind auch schon leidenschaftliche Ausbrüche des Schmerzes, sowie in der Jugend solche des Zornes vorgekommen. A raucht gerne, aber selten, und bedarf auch nicht des Alkohols zu gemütlicher Anregung. Die Jugendzeit wurde im westlichen Odenwald verlebt, und von den schönen Partien dieses Gebirges, in welchem A oft tagelang einsam umherstreifte und sich dabei Phantasien und Stimmungen hingab, sind viele Erinnerungen und eine gewisse Schwärmerei für Naturschönheiten im Gehirne

zurückgeblieben. Daneben besteht aber auch ein entschiedenes Bedürfnis nach dem Verkehr mit Menschen, welcher sowohl in der Jugend als auch bei dem späteren Aufenthalt in verschiedenen Städten stetig seinen Ausdruck suchte, es besteht ein steter Zug in A nach der Beobachtung des Lebens und seiner Erscheinungen, insbesondere nach der Seite des Schönen und des Interessanten, des Aussergewöhnlichen hin. Für die Werke der bildenden, sowie diejenigen der Dichtkunst hat A ein natürliches Verständnis. Von den neueren Dichtern wird Shakespeare entschieden bevorzugt, und es vergeht kaum ein Tag, wo nicht dieser letztere Dichter mit Vergnügen zur Hand genommen wird. Zur Zeit besteht auch eine gewisse Schwärmerei für Theater, für Schauspiel und Oper, für Instrumental- und Vokalmusik. Diese Seite ist jedoch erst in den letzten Jahren seit Beginn dieser Untersuchungen bestimmt herausgetreten, da A früherhin materieller Gründe halber diese Richtung der Kunst nicht pflegen konnte. A hat kein Talent zur Erlangung mathematischer und philologischer Kenntnisse, besitzt auch keine akademische Bildung, hat sich aber autodidaktisch ein gewisses Verständnis für philosophische, ästhetische und soziale Fragen angeeignet und debattiert mit Originalität und Schlagfertigkeit über dieselben. A ist eine durchaus selbständige Natur, bildet sich stets eigne Urteile und ist durchaus abgeneigt, sich irgend einem autoritativen Urteil zu fügen. Trotzdem bethätigt A gerne Sympathie für andere Menschen, besitzt Hingabe und Aufopferungsfähigkeit für Menschen und Ideen und überhaupt nur wenig Egoismus. A hat eine bedeutende Zähigkeit bei der Verfolgung eines Zieles, sowie bei körperlichen Arbeiten, eignet sich auch ohne Schwierigkeit künstliche Handfertigkeiten an. A hat Träume und Schlummerphantome und interessirt sich für dieselben als besondere innere Lebenserscheinungen seit der Jugendzeit, hat diese Phänomene auch schon früherhin ab und zu sich als Erinnerungen klar zu machen gesucht. A hat helle Vorstellungen, dagegen fehlen die Illusionen und Hallucinationen mit Ausnahme von gelegentlichem Versehen und Verhören, wie es ab und zu bei allen Menschen

vorkommt. Speziell hinsichtlich der Musik hat A weder theoretische Kenntnisse noch praktische Übung. A hat nie ein Instrument gespielt, nie den Gesang persönlich gepflegt und vermag auch nicht eine gehörte Melodie richtig nachzusingen oder nachzupfeifen. Dagegen hat A ein scharfes Urteil über die Richtigkeit der Wiedergabe von Melodien, Themas und Leitmotiven und ein gutes Gedächtnis über einmal gehörte Vokal- und Instrumentalkompositionen. Von den Musikphantomen glaubte A vor Beginn dieser Untersuchungen, dass sie bei allen Menschen vorhanden seien und dass gerade in ihnen ganz allgemein der Hauptgenuss beim Anhören von Musik bestehe. Ebensowenig ist sich A der Bedeutung dieser Phantome früherhin bewusst geworden und hatte auch aus den oben erwähnten materiellen Gründen wenig Gelegenheit, sich mit ihnen zu beschäftigen. Einmal vorher besuchte A auch ein Symphoniekonzert, in welchem die C-moll und die B-dur von Beethoven vorgetragen wurden. Ferner hörte A die Opern Fidelio, Tannhäuser, Euryante. Alles dies aber in den Jahren 1878—83. Von da bis zu dem Jahr 1891, wo diese Untersuchungen begonnen wurden, hat A keine Oper, kein Konzert besucht.[1]

In dieser Charakteristik finden sich einige Züge, welche für die spätere Diskussion unserer Versuche von Bedeutung sein werden. Hier zunächst ist hervorzuheben, dass A nach verschiedenen Richtungen eine immerhin nicht gewöhnliche Intelligenz besitzt und dass in dem Interesse an Wissenschaft und an der Beobachtung des äusseren sowie des eignen inneren Lebens eine gute Vorbedingung für die Beobachtung unserer Phänomene und für die erste Einführung

[1] Wir vermeiden im Haupttext die Ausdrücke „musikalisch“ und „unmusikalisch“, da dieselben in doppelter Bedeutung gebraucht werden. Gemeinhin heisst man diejenigen Personen unmusikalisch, welche die Tonkunst nicht persönlich ausüben. Der Ausdruck wird aber auch angewandt hinsichtlich des Verständnisses für Musik. Diese zweite Bedeutung deckt sich nicht mit der ersten, denn es giebt eine Menge von Dilettanten und Fachmusikern, denen das Verständnis für die besseren Werke der Tonkunst völlig abgeht. In der zweiten Bedeutung können wir, wie unsere nachfolgenden Untersuchungen lehren, unsere Versuchsperson A als in hohem Grade musikalisch bezeichnen.

in deren Studium gegeben ist. Man kann auch wohl sagen, es sei ein günstiger Umstand für unsere Untersuchung dieser Phänomene gewesen, dass wir im Leben mit A zusammengeführt wurden. Dergleichen günstige Umstände und Ausgangspunkte sind wohl in dem Leben und Arbeiten vieler Forscher aufzufinden, die in einer neuen entscheidenden Richtung vorgegangen sind. Man muss sich jedoch hüten, diese mit vielen Zufälligkeiten behafteten Umstände als das einzige oder auch nur als das entscheidenste Moment eines wissenschaftlichen Fortschrittes anzusprechen. Man erkennt aus unserer obigen Darstellung, wie wir selber zweimal an den Musikphantomen vorübergingen ohne uns ihres Charakters oder ihrer Bedeutung bewusst zu werden, und so ist es gewisslich seit Jahrhunderten und sogar seit Jahrtausenden schon manchem forschenden Geiste ergangen. Uns wurde jene Bedeutung erst klar, als wir umfassendere psychologische Untersuchungen über verwandte psychische Phänomene unternommen und hierdurch auch, um einen allerdings sehr unbestimmten hergebrachten Ausdruck anzuwenden, unsere Aufmerksamkeit besonders geschärft hatten. An anderer Stelle[1] legen wir klar, wie aber auch diese umfassenderen Untersuchungen ihre Entstehung keineswegs einem zufälligen günstigen Umstande verdanken, sondern dass dieselben nur ein konsequentes Vorschreiten in den neueren und neusten Ideen und Methoden der exakten Naturforschung darstellen. Der wissenschaftliche Fortschritt ist in erster Linie eine Funktion historischer Entwickelung, und in dem einzelnen Gehirne kommen die vorschreitenden Erkenntnisse nur zu einer ersten schärferen Ausgestaltung. Doch dies nur beiläufig. Fahren wir in unserer Untersuchung der Hauptfrage, ob die Musikphantome den Intentionen der Komponisten entsprechen, weiter fort. Wir haben oben die vorläufige Beobachtung mit der Tannhäuser-Ouvertüre gegeben. Die Gestalten, welche bei der Musik zum Venusberg auftauchen, sind erotischer Natur und entsprechen daher in dieser Hinsicht sehr wohl den Intentionen

[1] Allgemeine Einleitung.

Wagners. Dagegen sind die gemeinen Bewegungen und das Brutale an diesen Gestalten jedenfalls nicht im Sinne des grossen Komponisten gewesen, sie wurden eben durch die individuelle Auffassung jenes Dirigenten hinzugethan. Der Charakter der Musikphantome muss von der Ausführung abhängen. Im Sommer 1891, bald nach dem erwähnten Konzert hörte A, wie auf der Strasse von einer Militärkapelle wiederum die Tannhäuser-Ouvertüre gespielt wurde. Dabei gab die Stelle zum Venusberg lediglich Farbenphantome, wie sie bei dem Spiel einzelner Musikinstrumente auftreten, die erotischen Gestalten aber blieben vollständig aus. Wiederum noch etwas später, noch im Sommer 1891 hörte A dieselbe Ouvertüre, aber diesesmal auf zwei Klavieren von vier Schülern ausgeführt. Die Ouvertüre war in dieser Übertragung kaum wieder zu erkennen und gab auch keine erotischen Gestalten. Sie gab lediglich das Phantom einer Treppe, welche das Ich, die helle Erscheinung der eignen Person, während des Spieles unaufhörlich auf- und abspringen musste. Auch aus diesen beiden Beobachtungen geht deutlich hervor, dass die Musikphantome von der Ausführung abhängen. Allerdings waren diese Beobachtungen wieder nur vorläufige, aber am Ende können wir auch keine Gründe zu einem entgegengesetzten Resultat auffinden, denn es ist eigentlich selbstverständlich, dass die Intentionen eines Komponisten nur dann wieder in einem andern Gehirn erscheinen können, wenn das betreffende Werk so ausgeführt wird, wie es in dem Gehirn des Komponisten während des Schaffens in Tönen aufging. Richard Wagner hatte bei seiner Tannhäuser-Ouvertüre sicherlich nicht jene brutalen Töne und Tonfiguren im Kopfe wie jener Dirigent, und ganz gewiss auch nicht Töne, wie sie von den Spielleuten einer Militärkapelle gegeben werden, oder wohl gar die Töne zweier von Schülerhänden gespielten Klaviere. Wenn die Musikphantome den Intentionen eines Komponisten entsprechen sollen, so muss das betreffende Orchester auch in dem Geiste des Komponisten spielen, wir müssen ein Orchester haben, welches genügende Bildung und genügende musikalische Traditionen besitzt um den Intentionen grosser

Komponisten gerecht zu werden. Zur Durchführung unserer Versuche hatten wir uns also in erster Linie nach einem solchen Orchester umzusehen, und wir brauchten auch nicht lange darnach zu suchen. Die Kapelle des hiesigen Hoftheaters ist aus künstlerisch geschulten Musikern gebildet, und sie steht unter der Leitung des auch als Komponisten von Opern und Orchesterwerken nicht unbekannten Hofkapellmeisters Willem de Haan. Diese Kapelle gibt im Laufe jeden Winters zum besten ihres Witwen- und Waisenfonds eine Reihe von grösseren Konzerten, in denen Symphonien und grössere Orchesterwerke mit den Vorträgen von Solisten abwechseln. Diese Konzerte fassten wir zunächst für unsere Zwecke ins Auge, und wir machten einen ersten Versuch sofort im Herbst 1891 mit dem ersten Konzert der Saison. Für den 19. Oktober war dieses Konzert angesetzt, und es enthielt in seinem Programm die für uns denkbar günstigste Komposition, nämlich die Pastoral-Symphonie Beethovens. Da hatten wir eine Programmsymphonie, wo der Komponist selber über seine Intentionen für die einzelnen Sätze die Angabe gemacht hatte. Wenn irgendwo, so musste bei dieser Symphonie unsere Hauptfrage zur Entscheidung kommen. Wir wählten die um 10 Uhr angesetzte Generalprobe zu dem eigentlichen Versuche aus und traten um diese Zeit mit A in dem Konzertsaale an. Wir hatten A vorher nichts über unser Vorhaben gesagt, wir trugen auch Sorge, dass A vorher nicht bekannt wurde, welche Werke in dem Konzert aufgeführt werden sollten. Das gedruckte Programm wurde vor A sorgfältig verheimlicht und wir nahmen in dem Saal an einer Stelle Platz, wo von den übrigens nur in geringer Zahl anwesenden Personen auch keine Bemerkung über den Inhalt des Programmes und die Aufeinanderfolge der einzelnen Piecen gehört werden konnte. Übrigens war das Konzert in zwei Teile geteilt, in dem ersten Teil waren kleinere Orchesterwerke und Solovorträge, in dem zweiten Teil die Symphonie aufgeführt. Unbekannt mit den Gepflogenheiten der Generalprobe konnte A nicht wissen, dass in der Regel die Symphonie zuerst geprobt wird, und selbst ein Blick auf das gedruckte Programm

hätte hier keine Orientierung gebracht. Alles in allem hatten wir also die volle Garantie, dass A keine Ahnung davon hatte, was nun das Orchester spielen würde. So ging nun der Versuch von statten, beiläufig bemerkt, ohne dass man hier wie auch bei den späteren Versuchen im Orchester eine Ahnung von diesen Experimenten hatte, die wir so zu sagen auch mit dem Orchester und der Auffassung seines leitenden Dirigenten anstellten. Wir selber sassen während der Versuche neben A und liessen uns nach dem Schlusse eines jeden Satzes rasch über die beobachteten Phantome berichten. Wir nahmen dieselben so in einer ersten Mitteilung in unser eignes Gehirn auf und gingen nach dem Schluss der Generalprobe mit A nach Hause. Hier wurde dann sofort das Gesehene noch einmal protokolliert, und wir selber hatten dabei noch Gelegenheit, die Sicherheit in den Angaben von A durch Vergleichung des Protokolles mit jenen ersten Mitteilungen zu prüfen. Im folgenden geben wir nun das merkwürdige Resultat dieses ersten Experimentes mit Beethovens Pastoralsymphonie. Bei den einzelnen Sätzen zeigten sich in ausgesprochener und charakteristischer Weise die folgenden Phantome.

Erster Satz. Eine feierliche Stimmung. Die einfachen Themas geben ein Gefühl harmloser Heiterkeit, ähnlich wie wenn ich eine reine Kinderstimme singen höre. Eine ländliche Gegend taucht auf, einmal ein Kirchturm. Die Gegend ist hügelig und ähnlich, wie wenn man von dem Hügel H. im westlichen Odenwald in das Thal hinab sieht. Es ist wie ein Morgenflimmer, wie ein leichter Morgennebel über der Landschaft. Darüber liegt der Sonnenschein.

Zweiter Satz. Ganz andere Bilder. Mitten im Wald, Felsen. Vor allem viele Quellen. Ein Bach, darinnen in dem Wasser die dunklen Steine. Es kommen einzelne Männer in Sonntagskleidern daher. Im Hintergrund spielt sich etwas von Menschen ab, ich erkenne es nicht. Manchmal ist eine Bewegung in den Bäumen, ein Zusammenschlagen der Äste, das in das ganze ruhige Bild nicht zu passen scheint. Die Flöten geben Quellenbilder. Das Cello und die Violinen erzeugen in den mittleren Lagen das Grau

des Himmels zwischen den Bäumen. Bei hohen Tönen wird der Himmel blau. Bei ganz tiefen alles Schatten.

Dritter bis fünfter Satz: Versammlung von Landleuten, Männer, Frauen, Kinder. Aber es sind keine Landleute, wie ich sie persönlich im Leben kennen lernte. Diese Bauern mit dem Schnitt ihrer bunten Kleider und den grossen Rockknöpfen erinnern mich sehr stark an kolorierte Bilder, die ich in meiner Jugend gesehen habe. Sie haben etwas typisches, etwas schablonenhaftes an sich. Trotzdem sind sie in starker Bewegung, ich sehe, wie sie sich im Gespräch unterhalten. Es ist kein Tanz, manchmal nur hüpfen die Kinder. Plötzlich ein Ton, alle Landleute recken die Köpfe, stehen einen Moment wie festgebannt. Im nächsten Moment sind sie alle verschwunden und ganz andere Bilder tauchen auf. Eine Waldlandschaft. Wilde Bewegung in den Bäumen. Abwechselnd hell und dunkel wie von flammenden Blitzen. Plötzlich ein greller Ton, ein Pfiff, wie es scheint ein Piccolo: ein roter Blitz geht senkrecht herab. Weiterer Sturm im Wald, viele dunkle Wolken am Himmel. Dann mit einemmale ist das ganze Bild wiederum verschwunden. Es taucht eine Landschaft auf, ähnlich wie im ersten Satz. Ähnliche Ruhe, aber nicht mehr der Morgenflimmer über dem Thal, nicht mehr der leichte Nebel. Sehr intensive Farben, das Grün ist sehr klar. Auch ein paar Landleute.

Dies sind also die Phantome, die wir damals in unserem Beobachtungsjournal protokollierten und die wir hier in einer genauen Kopie des ursprünglichen Textes wiedergeben. Allerdings sind dies nicht alle Phantome, die während jener Symphonie in A auftauchten. Wie schon früher erwähnt wurde, befinden sich diese Phantome in einem steten Wechsel, in einer steten Veränderung entsprechend dem wechselvollen Spiel und Einsetzen der Instrumente, dem Variieren der Tonfiguren und dem Verarbeiten der Themas. Aber gerade diese Themas und die sich wiederholenden Tonfiguren können während eines einheitlichen Satzes den Musikphantomen doch etwas sehr Beständiges und nur im Detail stetig Variierendes geben. Gerade dieses Moment des Beständigen aber ist es, welches die strengen Kompositionen Beethovens aus-

zeichnet und welches daher auch das monumentale Schaffen dieses grossen Meisters ganz besonders zur Beobachtung unserer Phantome geeignet macht. Man könnte wohl bei der Beobachtung gründlicher verfahren, man könnte eine Symphonie Takt für Takt durchgehen und die Phantome registrieren. Bei unserer Disposition der Versuche, in welchen es sich nur um eine erste grosse Feststellung handelt, müssen wir uns mit einer Hervorhebung der charakteristischsten Phantome begnügen, und dies ist bei Beethoven eben leichter als bei so manchen anderen Komponisten. Man erkennt auch hieraus weshalb wir oben gerade die Pastoralsymphonie als eine für unseren Zweck denkbar günstigste Komposition bezeichnet haben. Setzen wir nun den registrierten Phantomen die Intentionen des Komponisten gegenüber. In dem gedruckten Konzertzettel findet sich das folgende Programm der Symphonie.

Erster Satz: Erwachen heiterer Empfindungen bei der Ankunft auf dem Lande.

Zweiter Satz: Scene am Bach.

Dritter Satz: Lustiges Zusammensein der Landleute.

Vierter Satz: Gewitter, Sturm.

Fünfter Satz: Hirtengesang. Frohe und dankbare Gefühle nach dem Sturm.

Und nun vergleiche man einmal dieses Programm der Symphonie, diese Intentionen Beethovens mit den von uns beobachteten Phantomen. Findet nicht Satz für Satz eine geradezu frappierende Übereinstimmung zwischen beiden statt? Man vergesse nicht, dass A absolut keine Ahnung davon hatte, was gespielt wurde. Man nehme auch die Bemerkung hinzu, dass A den Konzertzettel erst in die Hände bekam, als das Protokoll bereits geschlossen war. Ferner die folgenden Umstände: Die drei letzten Sätze der Symphonie wurden in einem Zuge gespielt. A konnte dies absolut nicht wissen, und dennoch nahmen die Phantome bei dem Übergang zu einem neuen Satz offenbar sofort auch einen neuen Charakter an, sie folgten durchaus den Vorstellungen im Gehirn Beethovens. Man bemerke auch, wie diese Landleute der Symphonie für A etwas Fremdes an

sich haben. A hat ähnliches auf kolorierten Bildern gesehen. Vielleicht können wir dies dahin deuten, dass diese Bilder der Zeit Beethovens noch näher lagen als die Jugenderinnerungen von A. Jedenfalls sehr charakteristisch ist es, dass diese Landleute im Phantom eben kein eigentliches richtiges Landleben zum Ausdruck bringen, dass sie schablonenhaft und typisch sind. Dies wird auch bei Beethovens Vorstellungen vom Leben des Landvolkes der Fall gewesen sein, denn Beethoven wird ja nie in dem Leben und Ideenkreise dieser Leute heimisch gewesen sein. Da ist auch der Umstand, dass diese Landleute in den Phantomen zwar lebkaft bewegt sind, aber keine Tänze ausführen, wie man sich dieselben doch für ein lustiges Zusammensein von Landleuten vorstellen sollte. Dem ernsten Beethoven lag der Tanz in einer Symphonie wohl nicht sehr nahe.[1] Es scheint also hiernach, als ob die Übereinstimmung zwischen den Erscheinungen in beiden Gehirnen nicht blos im Grossen und Ganzen, sondern auch in manchem Detail bestünde, was auch in dem für den ersten Satz so charakteristischen leichten Nebel und im Gegensatz hierzu für die glänzenden, regenfeuchten Farben des letzten Satzes zutrifft. Man wird vergebens versuchen, alle diese frappierenden Übereinstimmungen als zufällige Associationen oder zufällige individuelle Übereinstimmung erklären zu wollen. A hat wohl eine Schwärmerei für Naturschönheiten, aber diese können nur ein Moment sein, um gerade die Phantome bei einer Pastoralsymphonie in besonderer Klarheit heraustreten zu lassen. Jener genaue Anschluss an die Aufeinanderfolge der einzelnen Sätze, jene genaue Übereinstimmung mit den Intentionen Beethovens kann dadurch nicht erklärt werden. Man wird geneigt sein von Stimmungen zu reden. Die Musik erregt Gefühle, und es mögen dann wohl Erinnerungen auftauchen, welche seiner Zeit von ähnlichen Gefühlen begleitet waren. Aber Gefühle haben immer etwas Unbestimmtes an sich, und auch auf diesem Wege kann ein Auftauchen so spezifischer, so scharf ausgeprägter Phantome

---

[1] Vergleiche den Anhang über Beethoven.

unmöglich seine Erklärung finden. Der erste Satz erregt ein angenehmes Gefühl harmloser Freude. Aber ein solches Gefühl hatte A im Leben schon bei hundert Anlässen, beim Verkehr mit Menschen, beim Lesen von Dichtungen, beim Betrachten von Kunstwerken, von botanischen, zoologischen und mineralogischen Sammlungen. Warum taucht aus dieser Fülle von Erinnerungen nicht irgend eine oder die andere auf? warum gerade diese Phantome und genau nur diese Phantome im Sinne des Symphonieprogrammes? A hat wie jeder Mensch nicht blos Tausende, sondern Millionen von einzelnen Erinnerungen im Gehirn. Erziehung, Leben, Bekannte, die alltäglichen Bedürfnisse, Essen, Trinken, Kleidung, Wohnung, das kleine alltägliche Leben, Zeitungen, Politik, Wissenschaften füllen das Gehirn mit solchen Millionen von Erinnerungen. Warum taucht von alledem nichts auf? warum nur gerade diese Phantome genau im Sinne des Symphonieprogrammes? Wir halten die Antwort für zwingend und unabweisbar. In dem Haupte des schaffenden Tondichters müssen unbewusste qualitative Momente von der Vorstellungssphäre des Gesichtes nach der thätigen Gehörssphäre übergehen, und in jenem zweiten Gehirn muss bei dem Anhören der Komposition wieder der umgekehrte Prozess stattfinden. Darum entsprechen auch die Musikphantome den Intentionen des Komponisten.

Dritte Untersuchung.

Weitere Beobachtungsreihen. Jupiter-Symphonie von Mozart, Orchestersatz von W. de Haan, symphonische Dichtung von Liszt. Die Frage, ob die Musikphantome durch gleichzeitige oder vorausgegangene Vorstellungen und Gedanken inhaltlich beeinflusst werden. Die weitere Frage, wie sich die Phantome bei der Kenntniss des Programms herausstellen. Melusinen-Ouvertüre von Mendelssohn, Alpen-Idyll von Scholz, Vorspiel zu den Meistersingern von Wagner, Symphonie fantastique von Berlioz. Kompositionen von Emil Hartmann, die nordische Heerfahrt, eine Symphonie, ein Andante, ein Volkstanz. Die Funken- und Strahlenphantome bei Wagners Feuerzauber.

Man darf nicht glauben, dass man durch eine einzelne, wenn auch noch so sicher beobachtete Thatsache oder Thatsachengruppe die hergebrachten Vorurteile stürzen könne. Die Vorurteile sind als ein Heer von Tausenden einzelner Erinnerungen im Gehirn der Menschen und auch in demjenigen des Forschers selber niedergelegt, und um gegen sie wirksam anzukämpfen bedarf es mindestens ganzer Reihen und Kolonnen sicherer, neuer Thatsachen. Dies musste für uns ein erster Grund sein, auf dem mit einem so ausgesprochenen Erfolge betretenen Wege weiterzuschreiten. Dazu musste uns die Frage reizen, wie sich die Musikphantome bei anderen Tondichtungen Beethovens sowie bei den anderen grossen Meistern der Tonkunst von so verschiedenem Charakter herausstellen würden. Interessant musste uns ferner sein, wie sich die Phantome gestalten würden, wenn A das Programm einer Tondichtung vorher kannte und in welcher Weise bewusst durch Vorstellungen auf die Phantome einzuwirken sei. Überhaupt konnten wir auf interessante allgemeine Thatsachen und nicht minder interessantes Detail

rechnen, welches wieder neue Anregungen zu weiteren Fragen und tieferen Forschungen geben musste. Wir führten also unsere Beobachtungen weiter und brachten zunächst A von Herbst 1891 an bis zum Frühjahr 1896 in eine ganze Reihe weiterer Symphoniekonzerte. Diese Konzerte finden nur während des Winters und hier nur in den Intervallen eines Monats statt, so dass also stets grössere Zeiträume zwischen unseren einzelnen Beobachtungen lagen. Daneben wurden während dieser fünf Jahre auch ab und zu die musikalischen Aufführungen versucht, welche der hiesige Musikverein unter Führung der Hoftheaterkapelle alljährlich veranstaltet. Ferner auch Ouvertüren und einzelne Stellen aus Opern im hiesigen Hoftheater sowie ein Quartettabend. Die Methode der Beobachtung war im Grossen und Ganzen immer dieselbe wie bei der Pastoralsymphonie. Die Versuche wurden nur ab und zu dahin variiert, dass A vorher von dem Programm Kenntniss erhielt, in anderen Fällen wurde A wieder der Konzertzettel sorgfältig vorenthalten. Nach Schluss jeder Konzertnummer, jedes Orchestersatzes liess sich der Autor immer rasch über die Phantome berichten, und entweder sofort nach Schluss der Generalprobe oder des Konzertes noch an dem nämlichen Tage oder bei abendlichen Aufführungen doch in der ersten Hälfte des folgenden Vormittags wurden die Phantome protokolliert. Nachdem dies letztere geschehen, wurde das Protokoll nicht mehr angesehen und völlig bei Seite gelegt, um einer unabsichtlichen Beeinflussung der Resultate durch frühere Beobachtungen thunlichst vorzubeugen. Diese letztere war übrigens auch aus dem Grunde sehr unwahrscheinlich, weil wir uns mit diesen Phantomen nur während der Aufführungen und während der Protokollführung befassten. In den langen Intervallen, die zeitlich von Beobachtung zu Beobachtung stattfanden, waren wir vollauf mit all unseren Gedanken an den schon erwähnten umfassenderen psychologischen Untersuchungen anderweitig beschäftigt. Erst mit der Abfassung dieser Schrift im Herbst 1896 nahmen wir jene Protokolle zum erstenmale wieder vor. Die folgenden Mittheilungen sind wieder genaue Kopien derselben.

Generalprobe am 7. Dezember 1891.

Der Konzertzettel verzeichnete folgende Orchesternummern:

1) W. A. Mozart, Symphonie in C-dur (Jupiter). — a) Allegro vivace. b) Andante cantabile. c) Menuetto. d) Finale.

2) W. de Haan, Fahrt zum Hades, symphonischer Satz für Orchester.

3) Franz Liszt, Les Préludes, symphonische Dichtung über die folgenden Worte Lamartines: „Was anders ist unser Leben, als eine Reihenfolge von Präludien zu jenem unbekannten Gesang, dessen erste und feierliche Note der Tod anstimmt? Die Liebe ist das leuchtende Frührot jedes Herzens; in welchem Geschick aber wurden nicht die ersten Wonnen des Glückes von dem Brausen des Sturmes unterbrochen, der mit rauhem Odem seine holden Illusionen verweht, mit tötlichem Blitz seinen Altar zerstört, — und welche, im Innersten verwundete Seele suchte nicht gern nach solchen Erschütterungen in der lieblichen Stille des Landlebens die eignen Erinnerungen einzuwiegen? Dennoch trägt der Mann nicht lange die wohlige Ruhe inmitten besänftigender Naturstimmungen, und „wenn der Drommete Sturmsignal ertönte“, eilt er, wie immer der Krieg heissen möge, der ihn in die Reihen der Streitenden ruft, auf den gefahrvollsten Posten, um im Gedränge des Kampfes wieder zum ganzen Bewusstwerden seiner selbst und in den vollen Besitz seiner Kraft zu gelangen.“

1) Mozartsche Symphonie. Der erste Satz gibt wechselnde Frühlingslandschaften, blühende Bäume. Eine Gestalt kommt und schüttelt an den Bäumen, aber es fällt keine Blüte herunter. Abwechselnd mit den Frühlingslandschaften tauchen Felsen auf und hie und da Bäume mit rotem Laub. — Der zweite Satz gibt eine einsame Gestalt auf einer Höhe. Immer bei bestimmten Tonfiguren bückt sich diese Gestalt und bricht Blumen. Dann taucht ein Teich auf, und die Gestalt wirft nach und nach Blumen ins Wasser. Sonnenuntergang und Abendhimmel über einer

Höhe. — Der dritte Satz blieb wegen momentaner Ermüdung unbeobachtet. Der vierte Satz war auffallend wegen seiner mächtigen Landschaftsbilder. Besonders bei den grossen Schlussakkorden und gerade einen Moment nach dem letzten Akkord tauchen himmelhohe Berge auf, in deren Mitte meine eigne Person steht.

2) W. de Haans Komposition. Dämmerige Landschaft, aber ganz klar, nicht nebelig. Vorüberziehende Menschen und Schatten.

3) Die Lisztsche Komposition. – Der erste Teil ging der Beobachtung verloren. Dann taucht ein Landschaftsbild auf in glänzenden Farben. Auch Menschen treten hier auf, anscheinend Bauern, aber mit fremdartigen Bewegungen und zigeunerhaftem Wesen. Es ist nichts schablonenhaftes, nichts typisches an diesen Gestalten. Es treten vielmehr einzelne von ihnen besonders individuell und lebendig heraus. Die Landschaftsbilder bleiben bis zum Schluss vorherrschend, nur werden sie gegen den Schluss hin immer imposanter. Die Berge wachsen ins Riesenhafte, die Bäche werden zu stürzenden Wassern und im letzten Bild, welches sofort nach dem letzten Akkord einsetzt, stürzen die Felsen, die Wasser etc. rauschend und überwältigend herab.

Vergleicht man diese Beobachtungen mit dem obigen Konzertzettel, so hat man unter Nummer 1 keine eigentliche Programm-Symphonie. Wir sind sogar bei der Niederschrift dieser Untersuchung in Unkenntniss und Zweifel darüber, ob der Name Jupiter-Symphonie auf Mozart zurückgeht oder ob erst die Nachwelt der Symphonie diesen Namen gegeben hat. Es ist jedoch auffallend, wie unsere Phantome als eine sehr gute Interpretation dieses Namens aufgefasst werden können. Die reizvollen Bilder des Frühlings im ersten Satz in ihrem Kampf mit starren Felsen und den Bäumen mit dem roten welken Laub vom vergangenen Jahr, das Schütteln an den blühenden Bäumen, das wohl auf einen leichten Frühlingswind geht: das könnte wohl als Leitmotiv auf die belebenden Kräfte deuten, die im Frühling vom Himmel herab und über die Erde fluten. In der einzelnen Gestalt könnte etwas wie eine Personifikation dieser

Kräfte enthalten sein, und es wäre dann auch charakteristisch, dass diese wenigstens in einigen Elementen an die Vorstellung eines Himmelsgottes erinnernde Gestalt auch im zweiten Satze auf einer Höhe wiederkommt. Was sind diese Blumen, welche die Gestalt aufnimmt und nachher in das Waser wirft? Sind es Sonnenstrahlen, sind es Sonnenblicke und Sonnenreflexe, die sich in Blumen verwandeln? oder wissenschaftlicher gesprochen, sind es Lichter und Farbenphantome, für welche sich im Gehirne von A die Erinnerungen farbiger Blumen substituierten? Dieses Bücken der Gestalt, dieses Hineinwerfen der Blumen ist ebenso interessant wie das Schütteln jener blühenden Bäume. Der Schluss des zweiten Satzes, Sonnenuntergang und Dämmerung auf einer Höhe, deutet wieder zum Himmel empor. Und nicht minder weist auch der grossartige Schluss des Finale mit seinen himmelhohen Bergen nach derselben Richtung. Wenn das Ganze eine Jupitersymphonie sein soll, so kann sie nur mit der Vorstellung dieser olympischen Höhe geschlossen werden. Immerhin können wir jedoch aus dem erwähnten Grunde nicht sagen, dass auch ähnliche Vorstellungen ganz speziell bei Mozart während des Schaffens dieser Symphonie vorhanden waren.[1] Wir haben hinsichtlich dieser unserer Hauptfrage indessen doch eine wenn auch allgemeinere Antwort, die in dem ganzen Charakter dieser Phantome liegt. Die Bilder des letzten Satzes weisen auf das Schaffen eines hochstrebenden bedeutenden Meisters, und jene Blüten des Frühlings, jenes naive Spiel mit Blumen und das fast mutwillige Schütteln der Bäume scheinen uns nicht minder ein charakteristischer Ausdruck für diesen farbenglühenden Genius, diesen liebenswürdigen heiteren Mozart zu sein. — Auch die zweite Orchesternummer, der Orchestersatz von de Haan wird von unseren Phantomen deutlich interpretiert. Die Dämmerung und die Schatten entsprechen durchaus einer Fahrt zum Hades. — Was endlich les Préludes anbelangt, so taucht das Landschaftsbild ganz dem Programm entsprechend auf. Aber die Gestalten

---

[1] S. Anhang über diese Symphonie.

in diesem Bild sind nicht die schablonenhaften, typischen und gemalten Bauern Beethovens, sie sind auch nicht die Bauern des Odenwaldes, wie sie A vorzüglich in der Erinnerung trägt, sondern sie sind fremd und zigeunerhaft. Dies stimmt jedenfalls mit den Vorstellungen Franz Liszts, dieses ungarischen Rhapsoden überein. Und auch die Individualität der Gestalten und diese Lebendigkeit liegt sicherlich durchaus in den Intentionen des Komponisten. Allerdings spielt sich dann der Kampf, der in der Komposition geschildert sein soll, gleichfalls in Landschaftsbildern ab. Man könnte hier sagen, dass die Art dieses Kampfes in dem Programm selber unbestimmt gelassen ist. Die noch gerade im Erregungszustande befindlichen Erinnerungen von Landschaftsbildern hätten dann naturgemäss das Feld auch weiter behauptet. Jedenfalls spricht sich in den Landschaftsbildern der Schlussphantome ein gewaltiger Kampf im Sinne und in der Energie Franz Liszts aus. Doch scheint uns diese Erklärung nicht völlig genügend. Franz Liszt wird bei der Schilderung schwerlich nur an einen Kampf in der Natur, er wird vielmehr insbesondere auch an kriegerische Kämpfe, Feldschlachten etc. gedacht haben. Warum taucht von diesen bei unseren Beobachtungen nichts auf? Die Erklärung liegt darin, dass A wenig Neigung für militärische Dinge, für kriegerische Aufzüge und Kämpfe hat. Infolgedessen sind im Gehirn von A auch wenig Erinnerungen und Erinnerungselemente dieser Art niedergelegt oder doch nur schwer in Erregungszustand zu versetzen oder endlich auch nicht mit begleitenden, insbesondere sympathischen Gefühlsmomenten verknüpft, welche das Auftauchen der im Reich des Angenehmen und Schönen sich bewegenden Phantome besonders begünstigen. Es springen daher keine solchen Phantome im Gehirn von A ein, und statt ihrer tauchen die Landschaftsbilder auf, für welche A nach der früher gegebenen Charakteristik eine besondere Vorliebe haben muss. Man erinnere sich, wie in jener vorläufigen Beobachtung S. 16 statt der kriegerischen Gestalten auch nur ein Landschaftsbild, ein Feld mit den blutroten Quellen erscheint. Hier haben wir es also mit einem persönlichen Momente

zu thun. Indessen würde man viel zu weit gehen, wenn man es ausschliesslich als ein solches ansprechen wollte. Wir geben später Versuche mit einer zweiten Person B. Bei dieser sind ausgesprochen militärische Neigungen vorhanden, und diese treten auch in den Phantomen sehr deutlich heraus. Daneben tauchen aber auch stetig ebenso wie bei A die Landschaftsbilder auf. Diese Landschaftsbilder kommen überhaupt bei den meisten Komponisten in den von uns beobachteten Phantomen vor. Wir haben sie in der Pastoralsymphonie, bei Mozart und Liszt kennen gelernt, und wir werden sie weiterhin noch bei einer ganzen Reihe von Komponisten finden. Und keineswegs zutreffend würde es sein, wenn man diese Thatsache als ein bei unseren beiden Versuchspersonen nur zufällig übereinstimmendes oder auch nur für die beobachtenden Gehirne charakteristisches Moment ansprechen wollte. Der Grund liegt vielmehr tiefer, auch im schaffenden Gehirne des Komponisten selber, und wir haben wenigstens keinen genügenden Grund zu der Annahme, dass die Phantome durchaus im Widerspruch stehen mit dem, was in diesem Gehirne vorgeht. Zum ersten nämlich ist zu bedenken, welche Rolle die Natur, ihre Schönheit und ihre Grösse für das psychische Leben der Menschen hat. Wenn wir eine Reise ins Gebirge, wenn wir nur einen längeren Ausflug zu Wäldern und Wassern unternehmen, so wird unser Gehirn freier, unser Denken und Fühlen grösser. Für den besser Veranlagten und den Gebildeten hat die Natur immerdar etwas Grosses und Schönes an sich. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn bei dem Grossen und Schönen einer symphonischen Dichtung auch die Natur so häufig in den Phantomen auftritt. Und es liegt hierin, wie bemerkt, auch kein Grund, gegen unsere Hauptfrage zu entscheiden, denn im Gehirne der grossen Meister sind jene Erinnerungen von der Natur sicher immer vorhanden, und sie spielen jedenfalls, sei es bewusst, sei es unbewusst, bei dem Schaffen ihrer Tonwerke mit.[1] Zum zweiten darf man nicht ausser Acht lassen, dass

[1] S. mehrfache Ausführungen im Anhang, speziell auch über Liszt.

diese Landschaftsbilder bei den verschiedenen Komponisten doch auch verschieden sind. Bei Beethoven bleibt, wie wir bereits bemerkten, die Landschaft während eines Satzes so ziemlich dieselbe, nur das Detail zeigt sein wundervolles wechselndes Spiel. Beethoven hat stets etwas Ernstes und Strenges an sich. Die Phantome bei Mozart sind lebendiger, heller und wechselvoller. Es ist immer etwas von dem Frühling jener Jupitersymphonie darin. Liszt ist wenigstens in den Préludes überaus farbenreich, die grossen Kontraste in Licht und Schatten, in Höhen und Tiefen, in Starrheit und Leben sind auch in den Landschaftsphantomen für ihn charakteristisch. A konnte diese drei Komponisten sofort nach diesem Konzert noch gut vergleichen, da auch die Pastoralsymphonie zum Teil noch im Gedächtnis war. Während der Lisztschen Komposition machte A einen interessanten Versuch. A versuchte nämlich, die Beethovenschen Bauern sich ins Gedächtniss zurückzurufen und als helle Vorstellungen mit bewusstem Willen den durch die Lisztsche Komposition geschaffenen Phantomen entgegenzustellen. Aber diese letzteren waren während der Musik zu stark, diese ungarischen Bauern, diese Phantome traten so deutlich heraus, dass jene hellen Vorstellungen, jene Bauern aus der Beethovenschen Symphonie im Gedächtnis nicht gehalten werden konnten und verschwanden. Dies ist ein schönes Beispiel von dem Unterschied zwischen hellen Vorstellungen und Phantomen und von dem direkten Anschluss der letzteren genau an Musik und Töne. Man bemerke übrigens, dass A in diesem Konzerte zum ersten male Orchesterkompositionen von Mozart und Liszt hörte, und man möge endlich bei unserer ganzen Analyse nicht vergessen, dass A bezüglich des Inhalts sowie der Aufeinanderfolge der einzelnen Orchesterwerke vorher wieder durchaus keine Kenntniss hatte. Fasst man das Gesagte zusammen, so scheint uns auch dieser zweite Versuch genau wie die Pastoralsymphonie unsere Hauptfrage in bejahendem Sinne zu entscheiden.

Generalprobe am 25. April 1892.

Der orchestrale Teil des Konzertes gibt folgende Nummern:

1) F. Mendelssohn, Ouvertüre zur schönen Melusine.

2) B. Scholz, Orchester-Idylle (aus den Alpen).

3) R. Wagner, Einleitung zum dritten Akt der Meistersinger.

4) H. Berlioz, Symphonie fantastique mit folgendem Programm: „Ein junger Musiker sucht in einem Anfalle von verliebter Verzweiflung den Tod. Er nimmt Gift („Opium"). Zu schwach, den Tod herbei zu führen, versenkt ihn die narkotische Dosis in einen langen Schlaf, den die seltsamsten Visionen begleiten. In diesem Zustande geben sich seine Empfindungen und Bilder in seinem kranken Gehirne kund. Die Geliebte selbst wird für ihn zur Melodie, gleichsam zu einer fixen Idee, die er überall wiederfindet, überall hört.

a) Dunkle Sehnsucht vor dem Erscheinen der Geliebten. Dann heisse Liebe, Eifersucht, religiöse Tröstungen.

b) Auf einem Balle, inmitten des Geräusches eines glänzenden Festes, findet er die Geliebte wieder.

c) An einem Sommer-Abende auf dem Lande hört er zwei Hirten, die abwechselnd den Hirtenreigen blasen. Diese Musik, der Schauplatz, das leise Flüstern der sanft vom Winde bewegten Bäume, einige Gründe zur Hoffnung, alles vereinigt sich um seinem Herzen eine ungewöhnliche Ruhe wieder zu geben. Da erscheint sie aufs neue; sein Herz stockt, schmerzliche Ahnungen steigen in ihm auf; wenn sie ihn hinterginge!" ... Der eine Schäfer nimmt die naive Melodie wieder auf; der andere antwortet nicht mehr. .... Sonnenuntergang .... fernes Rollen des Donners .... Einsamkeit ... Stille ...

d) Ihm träumt er habe die Geliebte gemordet, er sei zum Tode verdammt und werde zum Richtplatz geführt. Ein bald düsterer und wilder, bald brillanter und feierlicher Marsch begleitet den Zug. Zuletzt erscheint von neuem die fixe Idee, aber nur auf einen Augenblick. Ein letzter Liebesgedanke, den der Todesstreich unterbricht.

e) Er glaubt einem Hexentanze beizuwohnen inmitten grausiger Gespenster unter Zauberern und vielgestaltigen Ungeheuern, die sich zu seinem Begräbniss eingefunden haben. Seltsame Töne, Ächzen, gellendes Lachen, Schreien, auf welches anderes Geschrei aus der Ferne zu antworten scheint. Die geliebte Melodie taucht wieder auf, aber sie hat ihren edlen und schüchternen Charakter verloren; sie ist zu einer trivialen, grotesken Tanzweise geworden, sie ists, die zur Hexenversammlung kommt. Freudiges Gebrüll begrüsst ihre Ankunft . . . sie mischt sich unter die höllische Orgie; Sterbegeläute . . . burleske Parodie des Dies Irae. Hexenrundtanz. Das Rondo und das Dies Irae zu gleicher Zeit.“

Bei der Prüfung dieser vier Orchesternummern hinsichtlich unserer Phantome hatten wir die Versuche anders als in den früheren Fällen disponiert. Wir warfen die Frage auf, in wie weit die Musikphantome den Intentionen des Komponisten entsprechend wären falls diese Intentionen vorher schon als helle Vorstellungen im Gehirne von A bewusst waren und namentlich in wie weit diese Phantome dann den Intentionen des Komponisten im Detail folgen könnten. Während wir daher bei den früheren Experimenten A in völliger Unkenntniss über das Programm gelassen hatten, wurde dasselbe nun im Gegenteil zur vollen Kenntniss gebracht. Das detailierte Programm der Berlioz'schen Symphonie schien uns hierzu besonders geeignet, und wir liessen daher A sich mit diesem Programm besonders vertraut machen. Wir sassen vor Beginn der Probe in dem Saal und warteten zunächst auf diese Berlioz'sche Symphonie, da wir nach der Gepflogenheit der Generalprobe annahmen, dass diese grosse Symphonie zuerst geprobt werden würde. Indessen wurden hier unsere Dispositionen in einer höchst interessanten Weise durchkreuzt. Der leitende Dirigent liess nämlich nicht die Symphonie zuerst spielen, sondern er probte die vier Orchesterwerke in der oben angegebenen, so auch auf dem Konzertzettel verzeichneten Reihenfolge. Die interessante Variation war also die, dass A das Programm der Berlioz'schen Symphonie genau im Kopfe hatte und als

Phantome in der Musik erwartete, dass aber nun nicht die Symphonie, sondern die drei ersten Orchesterwerke gespielt und ihre Phantome unbewusst und ungewollt mit jenen Erwartungen in Konkurrenz gebracht wurden. Folgendes sind die Resultate:

1) Mendelssohns Ouvertüre. Es tauchen zunächst nur fragmentarische Phantome von Bäumen, Wäldern, Landschaften auf. Ich stehe auf einem Bergrücken, ein Wald ist vor mir, aber von ihm sind nur die Stämme deutlich entwickelt. Aus diesem Wald tritt plötzlich eine weiss gekleidete Frauengestalt heraus. Aber sie bleibt nur für einen Moment, ist dann wieder verschwunden und kehrt nicht wieder. Ich bekomme helle Vorstellungen und Gedanken. Mir fällt ein, dass die Situation jenes Bergrückens und Waldes grosse Ähnlichkeit mit einer Stelle im vorderen Odenwald, in der Nähe meines Heimatsdorfes hat. Mir fällt ferner ein, dass mir in meiner Jugend erzählt wurde, an jener Stelle ging ein Gespenst, eine weissgekleidete Frau um.

2) Das Idyll aus den Alpen. Es tauchen sofort hohe Berge mit weidenden Heerden auf. Auch diese Phantome sind ziemlich getreue Erinnerungen und zwar aus dem Harze. Sie liegen um anderthalb Decennien zurück.

3) Das Vorspiel zu den Meistersingern. Schöne Landschaft, klares Wasser am Wald, welches durch die Violinen gegeben wird. Auch Schatten, aber in den Schatten satte Farben, keine Dämmerung. Manchmal eine Person, keine Landleute.

Wir haben hier also die Resultate jenes interessanten ungewollten Experimentes vor uns. A erwartete zunächst den ersten Satz der Symphonie und keineswegs die Märchengestalt der Melusine. Es scheint, als ob diese Erwartungen allerdings zuerst die Entwickelung der Phantome gehindert hätten, aus welchem Grunde dieselben wohl fragmentarisch blieben. Späterhin werden wir wenigstens eine Beobachtungsreihe bei derselben Ouvertüre bringen, wo die Resultate weitaus schärfer ausgeprägt und reicher waren. Auch ist dort die Gestalt der Melusine sowie Wasser und

Wellen dauernder als Phantom vorhanden. Wasser und Wellen fehlen in der vorliegenden Beobachtung vollständig, dagegen tritt die Frauengestalt doch einmal deutlich heraus, sie kämpft sich für einen Moment hindurch. Und es ist doch eine frappierende Übereinstimmung zwischen den Intentionen des Komponisten, zwischen dem Märchen einerseits und jener Gespenstergeschichte andererseits. Warum muss gerade dieses Gespenst, diese weisse Frauengestalt als Phantom auftauchen? Es erinnert an jene Landleute in der Pastoralsymphonie. Dort tauchen keine im Leben, sondern nur im Bilde gesehenen Landleute auf, und auch Beethoven war im Leben des Landvolks nicht eigentlich heimisch. Hier im Kopfe Mendelssohns ist ein Märchen, eine Sage, und im Kopfe von A taucht als Phantom genau wieder die Erinnerung einer Sage auf. Sie taucht auf gegen alle Erwartungen. So ist es auch bei Nummer zwei. A erwartet den zweiten Satz der Symphonie, die Scene auf dem Ball, aber ganz korrekt mit der Musik tauchen die Phantome von Bergen und weidenden Heerden auf. Auch Nummer drei stimmt nicht mit dem erwarteten dritten Satz der Symphonie. Das Phantom hat einen ganz andern Charakter. Übrigens hatte A schon bei Nummer zwei die Nichtübereinstimmung sich nicht zu erklären gewusst und bei Nummer drei eine Ahnung des Sachverhaltes bekommen. Wenn der letztere während des Versuches nicht bewusst wurde, so geschah dies aus dem Grunde, weil diese Art des Experimentes keine Zeit zu Reflexionen liess. Nachdem aber einmal diese drei Nummern gespielt waren, konnte die Täuschung nicht mehr festgehalten werden, und wir nahmen daher an der Berliozschen Symphonie unsere ursprünglichen Dispositionen wieder auf. Folgendes sind die Resultate bei vorausgegangener Kenntnissnahme und Erwartung des Programmes dieser Symphonie:

a) Farbenphantome, wenig Formen. Keine Gestalten, keine Gefühle.

b) Der Satz beginnt schön in Blumenphantomen, in allen Farben und merkwürdigerweise alle zitternd. Dazwischen tauchen Personen auf wie zum Tanz gekleidet,

es ist etwas Hastiges und Wogendes in ihren Bewegungen, aber kein eigentlicher Tanz. Manchmal halten diese Gestalten für einen kurzen Moment in der Bewegung an, dann geht diese Bewegung wieder weiter. Diese Gestalten tauchen ab und zu während des Satzes auf. Die Blumen sind während desselben immer vorhanden.

c) Im Anfang ein prächtiges Bild: Ein heller, herabfallender Wasserstrahl in einer Landschaft. Derselbe ist sofort rot. Es fallen andere Töne ein, er wird grau mit hellen Lichtreflexen. Dann tauchen auch Bauerngestalten auf, aber etwas trivial. Die Stimmung ist doppelt: Innere Unruhe und ruhige Natur. Donner ohne Blitz. Kein Sonnenuntergang.

d) Viele Farben, aber zumeist verworrene Gestalten. Dazwischen aber auch deutliche Gruppen, von denen etliche rückwärts gehen und den Kopf herumwerfen. Die Gestalt des Hinzurichtenden sehe ich nicht, ebensowenig die Hinrichtungsszene.

e) Im Anfang zumeist ein Durcheinander von grotesken Gestalten. Die Gestalten überstürzen sich, kommen zumeist nicht recht zur Entwickelung. Phantastische wilde Sprünge, Hexenfiguren. Im Anfang einmal ein Wald, aus welchem Zigeuner herauskommen in bunten Kleidern und in seltsamen Sprüngen.

Vergleicht man diese Beobachtungen mit dem obigen Programme der Symphonie, so erkennt man zwar wieder eine Reihe schöner Übereinstimmungen. Die Phantome im zweiten Satz geben die Gestalten des Balles, wenn auch nicht den eigentlichen Tanz wieder, und die Blumen mögen wohl der Ausdruck melodischer Festmusik sein. Blumen tauchen überhaupt leicht bei dem melodiösen Spiele der Holzblasinstrumente auf. Merkwürdig ist das Zittern dieser Blumen und das Wogen dieser Gestalten, vielleicht ein Ausdruck leidenschaftlicher Gefühle, die bei dem Komponisten wohl vorhanden waren, bei A aber nicht bewusst werden. Der dritte Satz giebt korrekt die Landschaft, auch etwas von den Hirten und der zwiefachen Stimmung. Der vierte ebenso das Menschengedränge und den Zug zur Hinrichtung,

der fünfte Satz den grotesken Hexensabbat. Doch ist bei alledem zu bemerken, dass die Phantome hinter dem Programme von Berlioz zurückbleiben und sich demselben auch keineswegs Zug für Zug anschliessen. Die Kenntniss des Programms genügt also keineswegs, um die Phantome völlig in dieser Art und Stärke heraustreten zu lassen, und wir müssen dieses Resultat eher der Komposition als dem Gehirne von A zuschreiben. Wir haben späterhin während eines Musikfestes (1894) die Romeo- und Julia-Symphonie desselben Komponisten geprüft, in welcher derselbe Zug um Zug einzelne Szenen der Shakespeareschen Tragödie in Musik überträgt. Aber wir haben auch hier hinsichtlich der Phantome kein besseres Resultat erzielt. Wir sind der Meinung, dass ein allzu detailliertes Programm ein auch allzu bewusstes Schaffen bei dem Komponisten bedingt und gerade das unbewusste Spiel zwischen den verschiedenen Gehirnsphären, worauf es bei den Phantomen ankommt, stören muss. Man möge bemerken, dass sich bei unserer obigen Beobachtung über die Ouvertüre zur Melusine die Phantome wahrscheinlich aus dem Grunde nicht voll entwickelten, weil helle Vorstellungen und Gedanken dagegen standen. Wir werden auch den umgekehrten Prozess in dem Gehirne eines Komponisten annehmen müssen, so dass dann, wenn die bewussten Gedanken und Vorstellungen zu stark sind, nicht mehr jene Energie vorhanden ist, welche auf unbewussten Bahnen und in unbewussten Qualitäten während des Schaffens nach der Gehörsphäre strömt und hier in den sich zusammenschliessenden Tonfiguren oder Tonmassen ihren ursprünglichsten und getreuesten Ausdruck findet.

Generalprobe und Konzert am 27. Februar 1893.

Der orchestrale Teil des Konzertzettels giebt folgende Werke, von denen die vier ersten Kompositionen von Emil Hartmann aus Kopenhagen sind:

1) Ouvertüre „Nordische Heerfahrt“.

2) Symphonie (Nr. 3, D-dur): a) Allegro; b) Romanze (Abendlied); c) Menuett; d) Finale.

3) Andante für Streichorchester.

4) Skandinavische Volksmusik; a) Halling; b) Ländliche Hochzeit (schwedisches Tanzlied); c) Edmund und Benedict; d) Hochzeitsmarsch und Tanz.

5) Richard Wagner, Wotans Abschied und Feuerzauber, ersterer gesungen von C. Perron.

Die vier ersten Nummern waren dadurch ausgezeichnet, dass sie von dem Komponisten selber dirigiert wurden. Wir hatten also hier den interessanten Fall, dass wir Phantome beobachten konnten, während zugleich kein Zweifel darüber bestand, dass das Orchester die Intentionen eines so geistvollen und charakteristischen Komponisten genau wiedergab. Vorzüglich aus diesem Grunde unterwarfen wir daher die verzeichneten Orchesternummern einer doppelten Beobachtung, einmal am Vormittag in der Generalprobe und dann am Abend in dem eigentlichen Konzert. Hierzu prüften wir zugleich die Frage, ob sich zwischen beiden Beobachtungen ein wesentlicher Unterschied herausstellen werde, ob also die Phantome bei A selber zu verschiedenen Zeiten und Stunden auch verschieden wären. Es mag hier sofort bemerkt werden, dass wir diesen Versuch mit der Doppelbeobachtung in Generalprobe und eigentlichem Konzert späterhin noch mehrfach anstellten. Wir haben dabei wohl im Detail immer etliche Abweichungen konstatiert, die wohl zum grösseren Teil auf Abweichungen im ausführenden Orchester zurückzuleiten sind, aber im Grossen und Ganzen waren die Phantome doch im eigentlichen Konzert dieselben wie während der Proben. Spezielle auffallende interessante Abweichungen werden wir an den betreffenden Stellen besonders verzeichnen. Mit diesen Doppelbeobachtungen wurde auch noch eine andere Frage entschieden. Seit Herbst 1892 werden die Symphoniekonzerte im hiesigen Hoftheater-Gebäude abgehalten; das Orchester ist auf der Bühne plaziert. Wir sassen nun mit A während der Proben im Parterre, in gleicher Höhe mit dem Orchester und davon etwa 8 Meter entfernt. Am Abend im eigentlichen Konzert sassen wir mit A an einem Prosceniumsplatz, also dicht neben der Bühne und in etwa 10 Meter Höhe über dem

Orchester. Diese verschiedene Anordnung hatte niemals einen Einfluss auf den Inhalt der Phantome, nur waren dieselben am Abend manchmal etwas schärfer ausgeprägt, die Farben intensiver, der Ausblick in den Phantomen etwas weiter, was übrigens mit einem stärkeren und deutlicher gehörten Spiel des Orchesters immer zusammentrifft. Die Intensität der Musik, die Entfernung des Beobachters hat diesen Einfluss auf die Deutlichkeit der Phantome, nicht aber auf deren Qualität und Charakter. Gehen wir hiernach wieder zu unseren speziellen Beobachtungen über.

1) Nordische Heerfahrt. — In der Probe zuerst Wolken. Sie kommen mit der Musik heran. Im Verlaufe werden sie stärker, manchmal zerteilen sie sich bei Blechinstrumenten, rote Lichter blitzen herein. Einmal in den Wolken ein Wagen mit Pferden, die Pferde bäumen sich empor. Musik und Phantome haben starke Kontraste. Die letzteren voraus in der Landschaft. Tiefe Abgründe und Felsen. Manchmal ist unten auf der Erde tiefer Schatten, und dabei ist der Himmel oben hell von den Tönen der Blasinstrumente. Die Landschaft ist stets veränderlich. Die Stimmung ist ebenso voll Kontraste, besonders Melancholie und Trotz. Trotz aller Melodien liegen diese Kontraste immer darin. Es sind auch Personen da, aber nur momentan. Wenig Blumen. Höchstens dunkle Wasserflächen, aber keine weiten Seen. Hie und da, auch gleich im Anfang, kommt eine Bewegung in die Bilder, als ob ein Sturm anschwelle, aber er kommt nicht vollständig zum Ausbruch. Abends im Konzert war der Ausblick etwas grösser, die Bilder streiften ans Kolossale, die Hügel, die Abgründe, die Wolken. Manchmal gehen die Formen ins Groteske, es kommt ein Schlag, es ist alles fort, es beginnt langsam von Neuem. Wenn die Melodien angehen, die Streichinstrumente, die Holzblasinstrumente, dann ist alles mehr ausgeglichen. Dann, nach dem Grotesken und Kolossalen, entwickelt sich mit den Streichinstrumenten eine helle Fläche, wie wenn man zwischen zwei Bergen hindurch nach einer hellen Ebene schaut. Blumen tauchen darin auf. Bei allen diesen Beobachtungen spielen jedoch auch helle Vorstellungen mit. Helle Vor-

stellungen nämlich, die zwar von der Musik angeregt werden und mit ihr übereinstimmen, von denen ich mich aber doch zum Teil losreissen kann. Es ist bei Hartmann überhaupt sehr schwer, die hellen Vorstellungen von den Musikphantomen zu unterscheiden, wenn die letzteren nicht gerade durch ein Forte der Instrumente gegeben werden. Helle Vorstellungen und Musikphantome wechseln nämlich unter dem Eindruck seiner Musik sehr rasch mit einander ab. Einmal im Fortissimo des ganzen Orchesters, wo man von den Instrumenten fast betäubt ist, taucht ein schönes Phantom auf. Eine grüne Fläche, eine abgegrenzte Wiese erscheint. Ein Holzblasinstrument, soviel erinnerlich eine Oboe, fällt mit einer Melodie ein, und mit dieser Melodie schlängelt sich ein heller Bach durch die Wiese.

2) Symphonie. — a) Die ersten Takte wie ein Sturm. Bäume, die sich um sich selber drehen, als ob sie tanzten. Die Zweige knacken und fallen herunter. Dies aber nur in den ersten Takten, dann wird es ruhig. — b) Das Abendlied giebt verschleierte Bilder. Der Triangel schlägt mehrmals in einzelnen Tönen herein, das stört die Phantome. Es ist wieder der scharfe Kontrast. Die Hartmannsche Musik hat etwas Gewaltsames an sich, das ist überall, selbst in den Volksmelodien. — c) Es tauchen Personen auf, aber keine zierlichen Gestalten. Sie haben steife Kleider, bewegen sich mit schweren Tritten. Protzige Gesichter. — d) Enthält wieder viele Kontraste, wurde weniger beobachtet.

3) Andante. -- Aetherische Bilder. Einmal ein solches, wie sich Himmel und Wolken in einem klaren Wasser spiegeln. Ich sehe zu diesem Wasser hinab, ich sehe Himmel und Wolken da unten in matten zarten Farben.

4) Volksmusik. - Hier ist nur d) der Hochzeitsmarsch mit Tanz beobachtet. Hier treten eine Menge von Personen auf, alte und junge, auch Kinder. Die Gestalten sind wieder steif und protzig, aber nicht ganz so protzig wie in 2 c. Es ist stetig starke Bewegung in diesen Gestalten. Vor dem Beginn des Satzes denke ich: jetzt kommt ein Hochzeitsmarsch. Da steht auch schon eine Reihe von Personen in heller Vorstellung da. Die Musik beginnt, und mit dieser

Musik verändern und bewegen sich die Gestalten, werden zu Phantomen. Es ist manchmal etwas Behäbiges in der Musik, da treten alte Personen heraus mit langen Röcken und verbeugen sich, dann tritt das junge Volk wieder hervor, ich höre lachen und höre jubeln, ich habe keine Gewalt darüber.

Überschaut man diese Beobachtungen, so tritt deutlich der spezifische Charakter eines dänischen, eines nordischen Komponisten heraus. Diese Gestalten, diese Personen sind nicht die typischen Landleute eines Beethoven, nicht diejenigen des genialen Ungarn und ebenso nicht die phantastischen Figuren eines Berlioz. Es sind Gestalten von ausgesprochen derbem nordischem Kaliber, und sie tauchen auf, ohne dass A jemals in Skandinavien gewesen wäre, sie sind im Gehirn von A, soweit ihr spezifischer Charakter in Betracht kommt, eben nur Kinder der Hartmannschen Musik. Nicht minder trägt auch jene nordische Heerfahrt in den Phantomen ihren entsprechenden Charakter. Das sind wiederum nicht die strengen Landschaften eines Beethoven, nicht die sonnigen Bilder bei Mozart, nicht die farbenglühenden Landschaften bei Liszt. Dunkle Abgründe und Felsen in wenig Farben und nur wenige Blumen tauchen hier auf. Nicht die grellen farbigen Kontraste bei Liszt, sondern nur Kontraste in Licht und Schatten, in Höhen und Tiefen. Wolken und Wolken ziehen und stürmen über den Himmel hin. Wir lesen bei dem dänischen Dichter Andersen, dass die Wolkenbildungen nirgends so schön seien als in Dänemark. Wir schliessen daraus, dass auch bei Hartmann, diesem anderen dänischen Künstler, die Vorstellungen von Wolken während des Schaffens jener Ouvertüre eine Rolle spielen mussten, sei es bewusst, sei es unbewusst. Man mag fragen, weshalb nicht mehr menschliche Gestalten, weshalb keine Heereszüge in unseren Phantomen auftreten. Aber man bemerke, was wir bei Liszt sagten. A inkliniert mehr zu Landschaften als zu kriegerischen Aufzügen, und darum wohl sind jene charakteristischen Wolken dominierend herausgetreten. Nur einmal erscheint der Wagen mit den sich aufbäumenden Pferden.

Das Bild kämpft sich gegen andere Phantome und helle Vorstellungen ebenso durch, wie oben bei der Melusinen-Ouvertüre die weissgekleidete Gestalt. Doch erscheint auch dieser Wagen immerhin noch in den Wolken. In den vorüberziehenden Wolken schafft die Phantasie der Menschen, an ihnen setzen auch so manche wirkliche Illusionen und Hallucinationen ein. So kommt auch in unserem Phantom durch einen Substitutionsprozess jener Wagen in die Wolken. Alles in Allem werden wir also auch diese Beobachtungen als eine Bejahung unserer Hauptfrage aufzufassen haben. Interessant war in diesem Konzert auch noch Nummer fünf, Wotans Abschied und Feuerzauber, wobei die Leitung des Orchesters wieder bei W. de Haan war. Diese Komposition, in einer glänzenden Orchesterleistung wiedergegeben, giebt bei A eine übermächtige Stimmung, manchmal idyllische Landschaftsphantome, dann wieder dominierend den gewaltigen Kampf der Gefühle. Dann wieder eine Menge von Phantomen, wie ein Sturm und dann wieder wie ein Zittern. Wie der Feuerzauber beginnt und der Triangel hereinschlägt, springen im Phantom die glänzenden Funken und die rotglühenden Feuerstrahlen aus den Felsen. Es ist bezeichnend, dass gerade hinsichtlich dieses letzteren Phantoms wieder ein Widerspruch mit den Erinnerungen im Gehirne von A besteht. A hat vor diesem Konzert einmal die Walküre gehört und gesehen. Der Feuerzauber wurde aber damals ganz anders auf der Bühne dargestellt. Es waren nur Flammen, die nach und nach aus dem Boden hervorkommen. Es war nichts von den Funken und Strahlen, nichts von dem Licht und Glanz des Phantoms. Das ist wieder ein Beispiel ähnlich jenen Gestalten bei Liszt S. 40 und ähnlich jenen drei Kompositionen S. 43, wo sich das Phantom trotz entgegenstehender heller Vorstellungen und Erinnerungen behauptet, wo es sich behauptet, weil es von den Tönen diktiert wird und den Intentionen des Komponisten entspricht. Wir sind der Meinung, dass sich Richard Wagner den Beginn seines Feuerzaubers auch in der Art jenes Phantoms, in glänzenden Funken und rotglühenden Strahlen gedacht hat.

Vierte Untersuchung.

Weitere Beobachtungsreihen. Symphonien in C-moll und B-dur von Beethoven. Symphonien von Schubert, Schumann, Saint-Saëns und Volkmann. Klavierquintett von Schumann. Die Frage, ob sich bei demselben Werke die Musikphantome nach Jahren wieder in derselben Weise herausstellen. Zweite Beobachtung von Beethovens Pastoral-Symphonie und von Mendelssohns Ouvertüre zur Melusine. Noch eine Reihe von Werken mit programmartigem Charakter. Beethovens Missa solennis, Verdis Requiem, Schumanns Paradies und die Peri und Wagners Parsifal. Ozean-Symphonie von Rubinstein, Phaeton von Saint-Saëns, Ouvertüren von Bargiel, Beethoven und einigen Opernkomponisten. Vorspiel zu Tristan und Isolde, Siegfrieds Trauermarsch und Rheingold von R. Wagner.

Wir haben gesehen, wie bei den Werken verschiedener Komponisten auch die Phantome einen verschiedenen Charakter zeigen. Wir verfügen über eine ziemliche Anzahl von Beobachtungen, durch welche diese Thatsache illustriert wird, und wenn diese Beobachtungen auch nicht immer eine deutliche Entscheidung in unserer Hauptfrage abgeben, so sind sie doch in anderer Weise interessant. Mancher Musikkenner dürfte in ihnen bemerkenswertes Detail und Anregungen finden. Wir geben also hier die Phantome für eine Reihe weiterer Kompositionen, und wir beginnen mit einem Werke, welches ebenso wie in den Tönen auch in den Phantomen eine Fülle von Schönheiten aufweist. Zu unserem lebhaften Bedauern verstattete uns hier wie auch bei den andern mitgeteilten Kompositionen unsere Beobachtungsmethode nicht, den symphonischen Dichtungen Takt für Takt zu folgen. A konnte nur die charakteristischsten Phantome herausheben, und Dutzende anderer Phantome sowie hundertfaches Detail musste unregistriert bleiben.

Konzert am 17. Oktober 1892.

Beethovens Symphonie in C-moll Nr. 5, zweiter Satz, Andante con moto.

Durch den ganzen Satz hält ein Landschaftsbild an, stets von demselben Charakter und in den Hauptmomenten ziemlich feststehend. Insbesondere Blumen, Wasser und Himmel, aber stets im wechselvollen Detail. Da sehe ich ein Stück Wasser, eine Welle geht auf, sie kräuselt sich immer mehr, sie bekommt einen Stoss, als wäre sie zurückgeworfen. Andere Bilder tauchen auf, bald stehe ich am Wasser, bald im Wald, bald liege ich am Boden. Hier tauchen rote Tulpen auf, dort rote Rosen, dort ein Farrenkraut. Das Farrenkraut wird immer höher, aber keineswegs ins Unendliche. Dahinter sehe ich jetzt einen hellgrünen Baum, der sich vom blauen Himmel abhebt. Ein anderer Ton geht auf, ein anderes Bild. Manchmal kommen Stimmungen, Gefühle, die Bilder treten zurück, oder angeregte Vorstellungen treten auf, keine Musikphantome selbst. Manchmal ist alles grau, ein Instrument setzt ein, erst entwickelt sich eine Farbe, dann wird eine Blume daraus. Dies ist eine Ausnahme, in der Regel sind die vollendeten Blumen sofort da. — Die Celli geben dunkle Farben mit einem Anflug von rot. Die Tonfiguren der begleitenden Holzblasinstrumente geben Blumen von verschiedener, insbesondere aber von roter Farbe. Wo sich diese Figuren wiederholen, da giebt jede Figur auch eine neue Blume hinzu, so dass schliesslich eine ganze Masse da ist, aber sie sind wohlgeordnet. Da hängen Vergissmeinnicht ins Wasser, dort Gras, Tulpen, Rosen, Fuchsien. Das geht immer so fort, bis eine andere Figur kommt. Während jener Tonfiguren der Holzblasinstrumente geben auch die andern Instrumente Blumen. Wenn die Celli und Bässe einsetzen, so werden die Bilder wieder dunkler mitsamt Wasser und Himmel. Mit der Entwickelung der Phantome bei Beethoven und auch bei andern Komponisten ist es wie mit einer Leidenschaft. Wie sich eine Leidenschaft verstärkt, so vermehren und häufen sich auch die Phantome.

Ein Ton, eine Figur setzt ein, die Bilder werden immer mehr vermehrt, bis eine Häufung nicht mehr möglich ist, bis man fast betäubt ist in dem Crescendo. Dann fällt die Tonwoge wieder zurück, und während andere Töne und Figuren wieder leise einsetzen, verschwinden die vorher gehäuften Phantome, um andern Platz zu machen und um das Spiel in diesen wieder neu anheben zu lassen. — — In dem starken Crescendo, in dem Sturme, welcher in dem vierten Satze dieser Symphonie aufgeht, bin ich im Wald, ich sehe wildbewegte Bäume. Nach dem Sturm ist die Musik wieder ruhig, der Himmel wird klar, es sind nur noch einzelne Bäume da, ein Wiesengrund, Waldwiese im Sonnenschein. — Die Bilder scheinen hier an die Pastoralsymphonie zu erinnern.

Konzert vom 14. November 1892.

F. Schubert, Symphonie C-dur, erster Satz.

Ich sehe ein Thal entlang. Sehr schöne Wiese, leuchtendes Grün, wie wenn die Sonne auf ferne Bergwiesen scheint. Da ist eine Mühle. Es ist ein Schüttern in der Musik, welches durch ein einsetzendes Metallblasinstrument gegeben wird, und jedesmal bei diesem Schüttern taucht die Mühle auf. Es erscheinen viele junge Leute. Sehr starke Jugend- und Todessehnsucht. Die Phänomene haben keinen feststehenden Charakter, sie schreiten immer vor wie bei einer Wanderung. Manchmal ist Abend, die blauen Tinten liegen über den Bergen. Dann einmal auch wird es immer dunkler und für einen Moment ist Nacht. Auch ich selber bin zu sehen, manchmal taucht meine eigne Gestalt auf mit dem Bewusstsein, dass ich selber dies bin. Doch ist diese eigne Person kein richtiges Phantom, sondern nur eine helle Vorstellung, angeregt durch die Musik. Die Phantome erscheinen bei Schubert mit einer Schärfe, wie ich sie bei keinem andern Komponisten gesehen. Manchmal spielen die Violinen allein, sie geben graue Flächen, die Flächen verwandeln sich in Wasser mit Wellen, die darüber hingleiten. — Die drei folgenden Sätze der Symphonie geben Phantome, die von denen des ersten Satzes nicht sehr verschieden sind.

Konzert am 13. November 1893.

Saint-Saëns, Symphonie Nr. 2 A-moll. a) Allegro marcato; b) Adagio; c) Scherzo; d) Prestissimo.

Im ersten Satz tauchen viele Blumen auf, sie stehen unten an einem Abhang. Ein Windhauch kommt über den Hügel und geht über die Blumen hin. Am Hügel stehen Lärchen und niedriges Laubholz. Eine schöne Stimmung. Der zweite Satz hat sehr sonnige Bilder. Es taucht eine Terrasse auf, darnach eine zweite, eine darüber und noch eine dritte. Es kommt mit einem Thema, das erst in der Tiefe ist und dann höher genommen wird. Springende Wasser, Wege, Lauben, geputzte Menschen aus der Gesellschaft, oben geht einmal eine einzelne Dame. Der dritte Satz blieb unbeobachtet. Der vierte Satz beginnt sehr düster, unzählige Felsen und viele Berge. Oben fallen Wasser herab, unten manchmal grosse blaue Fluten. Über die Felsen springt eine einzelne Gestalt, ein junges Mädchen im fliegenden Rock und fliegendem Haar. Sie springt von Stein zu Stein, was prächtig aussieht. Unten tauchen viele Menschen auf, sie sehen ihr zu, sie spielen auch für sich, spielen Ball, schwingen die Hüte. Zuletzt stürzen die Wasser wellenartig, weissschäumend, mächtig von oben herab und begraben das ganze Bild mit rötlicher Beleuchtung.

Konzert am 4. Dezember 1893.

Robert Schumann. Symphonie B-dur, die beiden ersten Sätze. a) Introduzione e Allegro; b) Andante

Der erste Satz gibt wunderschöne Blumen, Tulpen, Schlüsselblumen, grosse Vergissmeinnicht Eine Wasserfläche mit Wellen, am Rande tauchen die roten Blumen auf. Manchmal kommen die Wellen und schlagen über die Blumen hin, dann tauchen diese aufs neue wieder auf. Prächtig ist, wie bei einem bestimmten Satz Vögel geflogen kommen und sich auf die Blumen setzen. Auf dem Wasser ist ein Kahn, der Kahn wird von den Wellen geschaukelt im Takte der Musik. Ein Mann steht in dem Kahn in phantastischer Kleidung, roter Sammet. Er macht Gesten nach den Wellen,

den Blumen und Vögeln, als ob er mit ihnen spräche, als ob da eine Verbindung zwischen ihm und dem andern wäre. Die Vögel fliegen wieder fort. Im Hintergund in der Ferne ist ein militärischer Vorbeimarsch, ich sehe die Fahne im Wind. Im zweiten Satz ist eine Doppelstimmung auffallend. Eine subjektive und eine objektive. Die Violinen geben die subjektive zärtliche Stimmung, die Posaunen, Hörner etc. geben etwas fremd Vorüberziehendes, etwas in der Ferne. Es taucht auch eine wunderschöne Sternennacht mit hellen Sternen auf.

Konzert am 22. Oktober 1894.

Beethoven, Symphonie B-dur Nr. 4, zweiter Satz.

Auch dieser Satz gibt Landschaften, Sommer und Herbst, hohe Berge. Die Landschaften wechseln, aber es bleibt doch derselbe Charakter in ihnen. Von allem Anfang ist eine einsame Gestalt da, ein Mann, den ich nur von hinten, manchmal auch etwas von der Seite sehe. Er ist in allen Landschaften, manchmal bleibt er stehen, manchmal schreitet er vorwärts, manchmal steigt er einen Berg hinan, ist seitwärts verschwunden und kommt auf der Höhe wieder heraus. Wenn die Violinen vorherrschen und höher und leiser werden, wird alles in Farben ätherischer, und die Gestalt steigt höher hinauf. Einmal spielen die Violinen in dieser Weise in höherer Tonlage ohne viel andere Instrumente, da steht die Gestalt oben auf dem Berg und schaut eine Zeit lang herab. Ich selber bin nicht diese Gestalt, sie ist objektiv, und ich habe auch den Gedanken, dass ich es nicht bin. Merkwürdig ist folgendes. Bei der Musik entstehen wechselnde Stimmungen und Gefühle. Ich habe nun die Augen geschlossen, ich folge im Phantom der einsamen Gestalt und ich sehe, wie diese Gestalt in ihren Bewegungen jenen Stimmungen und Gefühlen folgt, die durch die Musik bei mir hervorgreifen werden. Ich selber also habe diese Gefühle, aber die Bewegungen der Gestalt stimmen mit diesen meinen Gefühlen überein. Und es ist mir auch als ob diese Person dieselben Gefühle habe wie ich, als ob ich die Gefühle dieser Person selber fühle, während doch

zugleich die Gefühle dieser Person mir etwas Fremdes sind. Manchmal habe ich auch ein Gefühl während die Bewegungen der Person noch etwas anders sind, was mir dann auffällt. Auch viele Wälder, Hochwald, tauchen auf. Plötzlich in dem Satz, wo eben noch die Gestalt oben war, schlägt die Musik um. Da fasst mich ein Zorn, ich weiss nicht weshalb. Die Gestalt ist verschwunden, ich sehe sie nicht, ich habe den Gedanken, die helle Vorstellung, dass sie im Wald ist und denke und fühle zugleich, dass auch diese Gestalt Zorn hat.

Konzert am 10. Februar 1896.

Symphonie in D-moll von R. Volkmann.

Erinnert in den Phantomen sehr stark an F. Schubert. Charakteristisch sind hohe Berge und sich spaltende Felsen. Einmal bei dem Spiel der Holzblasinstrumente im ersten Satz steht eine Männergestalt auf einer Höhe. Da setzen plötzlich die Metallblasinstrumente ein, und es geht wie eine gelbe Wolke über die Gestalt hin. Sie sinkt zurück, sie liegt halb abgewendet, halb niedergesunken am Boden. Im nächsten Moment ist sie verschwunden.

Kammermusikabend am 19. Mai 1894.

Robert Schumann. Quintett in Es-dur, op. 44 für Pianoforte, 2 Violinen, Viola und Cello.

Der Klavierpart wird von W. de Haan sehr schön ausgeführt. Im letzten Satz richte ich meine Aufmerksamkeit nur auf dieses Klavier, so dass ich die Streichinstrumente fast nicht mehr höre. Das Klavier ist düster aber schön. Da erscheint ein Phantom, durch das Klavier veranlasst. Es ist Dämmerung, eine dunkle Gestalt steht in der Ferne. Sie ist ziemlich unbestimmt, sie hebt den Arm mit einer weissen Hand zum Himmel empor. Oben am Himmel stehen ein paar Sterne. — Dieses Bild geht deutlich auf Erinnerungen zurück. Zwei Abende vorher sah ich Richard Wagners fliegenden Holländer. Der Darsteller des Holländer war auch so düster gekleidet und machte ähnliche Bewegungen wie die Gestalt im Phantom. Dies düstere Klavier

mochte wohl an die düstere Musik des Holländers erinnern, ohne dass es mir jedoch während des Satzes zum Bewusstsein kam.

Bei allen diesen Werken handelt es sich nicht um eigentliche Programm-Kompositionen, und die Phantome können also auch, wie bereits angedeutet wurde, nicht mit absoluter Klarheit einen Beweis für die Bejahung unserer Hauptfrage abgeben. Aber der charakteristische Unterschied zwischen den einzelnen grossen Komponisten tritt doch sehr deutlich heraus. Da ist Saint-Saëns mit seinen merkwürdigen Terrassen und seinen lebensvollen Personen aus der Gesellschaft. Da ist Schumann mit seiner ausgesprochenen Romantik und jenen Bildern der Sternennacht, die sowohl in der Symphonie als auch unabhängig hiervon in dem Klavierquintett vorkommen. Da ist Schubert, bei dem man den Komponisten so vieler von Naturschönheit durchleuchteten Lieder, den Komponisten der schönen Müllerin wieder erkennt. Da ist auch wieder Beethoven, der in seinen Werken das Leben schön gestalten möchte und dabei in seiner verhaltenen Schwermut und mit dem Ernste eines grossen Künstlers doch über diesem Leben steht. Wie anders sind die Phantome bei dem nordischen Hartmann oder bei dem wild-genialen Ungarn, wie anders sind sie bei R. Wagner mit seinen mächtigen Tonfluten, die zumeist in leuchtenden Wasserflächen, in Farben glänzenden Lichtwogen im Phantom erscheinen. Wohl mischt sich auch bei unseren Beobachtungen ein individuelles Moment von Seiten unserer Versuchsperson ein, aber der charakteristische Unterschied zwischen den grossen Komponisten bleibt trotzdem auch für die Phantome eine Thatsache, und wenn man mehr ins Detail gehen würde, wenn man einerseits die Werke mehr ins einzelne auf Phantome prüfen, wenn man auf der anderen Seite die Lebens- und Entwickelungsumstände, die Autobiographien, die Briefe, die Aussprüche jener Komponisten mit den Phantomen vergleichen würde, so möchten wohl noch manche interessante und vielleicht auch frappierende Züge von übereinstimmendem Detail hervortreten.[1] Da ist auch noch eine weitere merkwürdige Thatsache, die sich

[1] Einiges davon enthält der Anhang.

bei mehreren Komponisten in unseren Phantomen findet. Es ist die einsame Menschengestalt, die durch die andern Bilder hinschreitet oder sie zu beschauen scheint. Wir finden sie in der Jupitersymphonie, wir haben sie in den beiden Kompositionen von Robert Schumann und in derjenigen von Volkmann, wir begegnen ihr vorzüglich auch in den Kompositionen von Beethoven. Manchmal tritt für diese Gestalt das Phantom der eignen Person auf, und man könnte wohl vermuten, dass sie daher kommt, weil A in der Jugend oft einsam im Gebirg umherschweifte. Warum aber tritt sie dann nicht bei allen Kompositionen auf? warum nicht bei jener ersten Beobachtung der Pastoralsymphonie, warum nicht ausgesprochen bei Schubert, der doch den Jugenderinnerungen von A am nächsten steht? In dem Gehirn der Komponisten selber muss hier das entscheidende Moment liegen. Aber was ist es dann mit dieser einsamen Gestalt? Ist es ein Anthropomorphismus, der hier zum Ausdruck kommt? Ist es die einsame Grösse des Genies?

Wir haben S. 47 gesagt, dass die Phantome für ein und dasselbe Werk in der Generalprobe am Vormittag sowie in dem am Abend desselben Tages stattfindenden Hauptkonzert ziemlich die nämlichen sind. Dies ist an sich nicht sehr auffallend und auch für die Bejahung unserer Hauptfrage wenigstens nicht klar entscheidend, denn die durch die Ausführung des Werkes in der Generalprobe erschienenen Phänomene werden noch stundenlang im Zustand einer, wenn auch unbewussten Erregung sein und daher am Abend leicht wieder in derselben Weise einspringen. Indessen haben wir auch schon angedeutet, wie diese Übereinstimmung keineswegs immer bis ins feinste Detail geht, sondern wie insbesondere eine andere Ausführung, eine andere Nüancierung im Orchester auch Abweichungen in jenem Detail veranlasst. Dieser letztere Umstand, diese Abhängigkeit von der jeweiligen Ausführung der Werke ist allerdings nun wieder im Sinne unserer Hauptfrage, doch ist auch sie an sich nicht sehr deutlich entscheidend. Interessanter und entscheidender wird die Antwort, wenn zwischen zwei Be-

obachtungen an einem und demselben Werke ein längerer Zeitintervall liegt. Die Phantome entschwinden wie alle übrigen psychischen Phänomene mehr oder weniger dem Gedächtniss, wenn sie nicht aufs neue angeregt werden. Bei der reichen Fülle, mit der sie auftreten, ist dies gerade bei ihnen ganz besonders der Fall, und nach Monaten oder Jahren haben die betreffenden Personen wohl noch die Erinnerung von dem allgemeinen Charakter eines Werkes, aber die speziellen Phantome sind nach einiger Zeit entweder vollständig oder bis auf wenige von besonders auffälligem Charakter dem Gedächtniss entschwunden. Vollends bei der Anordnung unserer Versuche, wo zwischen den einzelnen Konzerten ein oder mehrere Monate lagen, wo in diesen Konzerten immer wieder andere Werke zur Aufführung kamen und wo die vorangegangenen Protokolle nicht mehr gelesen wurden, konnte auch keine wesentliche Anregung für das Wiederauftauchen früherer Phantome im Bewusstsein von A vorhanden sein, und so mussten dieselben auch ziemlich dem Gedächtniss von A bis auf wenige Momente entschwinden. Um so interessanter musste uns nun, wie gesagt, die Frage sein, wie sich die Phantome an einem und demselben Werk bei dessen Wiederholung nach Ablauf mehrerer Jahre herausstellen würden. Wir haben hierüber mehrere Beobachtungen und eine der interessantesten wieder an der Pastoralsymphonie. Unsere erste Beobachtung S. 28 fand am 19. Oktober 1891 statt. Zum zweitenmal beobachteten wir die Symphonie vier Jahre später am 21. Oktober 1895. A entsann sich weder vor dieser letzteren Beobachtung noch nach derselben, welche Phantome vier Jahre vorher bei dieser Symphonie aufgetaucht waren. A kannte jedoch bei dieser zweiten Beobachtung das Beethovensche Programm, wie es S. 30 für die einzelnen Sätze gegeben ist. Auch wurde jetzt beides, die Generalprobe und das Hauptkonzert, zur Beobachtung genommen. Folgendes ist dieses zweite Protokoll zunächst für die Generalprobe:

Erster Satz: Wir kommen etwas zu spät, die Phantome erscheinen erst am Schlusse dieses Satzes. Es sind

Berge. Ein heller leichter Duftschleier liegt von Anfang darüber. Am Schluss rötlich wie Sonnenuntergang, unten liegen die Schatten.

Zweiter Satz: Stets Wald, hoher Buchwald. Manchmal die Kronen bewegt, zweimal sehe ich oben dunkle Vögel, Raben, gerade entschwinden. Eine Gestalt ist da, ein Mann, er geht auf schmalem Waldespfad, er scheint auf die Musik zu hören. Am öftersten und immer wieder von neuem tritt dazu ein Bach auf, in den ich hinein sehe. Er ist zumeist am Waldessaum; einmal aber auch mitten im Wald versteckt. Ich sehe die Wellen; ich sehe einmal einen glatten moosbewachsenen Stein da unten, sehr klar, ein einzelnes grünes Blättchen hängt neben darüber. Es sind wenig Blumen am Bach. Manchmal nur ein Büschel, gelb, auch blassrot. Manchmal schwillt der Bach an, fliesst rascher und wird dabei auch breiter. Einmal ist ein stiller Weiher da, rundum Schatten und nur in der Mitte ein heller Lichtreflex. Andere Personen sind nicht da, auch ich selber bin nicht sichtbar, obgleich ich doch hineinsehe und hineinsehen muss.

Dritter Satz: Landleute, fast nur Frauen im Sonntagsputz und zwar ähnlich wie man sie auf dem Theater sieht. Sie sind sehr bewegt, sie schwänzeln mit den Röcken. Die Männer sind weniger entwickelt und dunkel und still im Hintergrund, dunkle Klexe.

Vierter Satz: Wie das Gewitter kommt entschwinden sie langsam. Das Gewitter ist sehr matt. Es droht nur, es sind nur wellenartige dunkelgraue Wolken, wie ich sie einmal von dem Hügel H. im westlichen Odenwald gesehen habe. Wald ohne Sturm. Matter Donner, kein Blitz. Während dieses Gewitters sind auch die Landleute wieder einmal da, bei ihrem Thema.

Fünfter Satz: Die Wolken teilen sich, es ist wieder ähnlich wie im ersten Satz. Berge, wenig Menschen, engbeschränkte Landschaft, immer kleiner. Im ersten Satz wird es im Gegensatz hierzu immer höher, gigantischer.

Diese Beobachtungen in der Generalprobe litten unter einem doppelten Übelstande. Einmal nämlich hatten wir

unseren Platz hinten im Parterre, so dass die Musik zu sehr gedämpft und die Phantome etwas schwach waren. Zum zweiten litt man wenigstens in einem Teil des ausführenden Orchesters an einer entschiedenen Indisposition, so dass einzelne Themas und Satzstücke nicht genügend accentuiert erschienen. Der erstere Übelstand war im Abendkonzert beseitigt (S. 47), aber der zweite dauerte fort. Insbesondere litten der dritte und der vierte Satz hierunter. Das Thema, welches das Auftauchen der männlichen Bauern bestimmt, trat nicht genügend hervor und ebensowenig Sturm und Gewitter. Die Blitze waren äusserst matt und der Strahlenblitz, der den Höhepunkt des Gewitters bezeichnet, blieb sowohl am Vormittag wie am Abend vollständig aus. Der betreffende Ton des Piccolo verschwand vollsändig in dem übrigen Orchester. Geben wir indessen auch unsere Beobachtungen noch speziell für das Abendkonzert.

Erster Satz: Einsame Landschaft, anfangs etwas hügelig, Duftschleier, am Schlusse Berge. Dazu helle Vorstellungen von Kinderscenen.

Zweiter Satz: Wieder Wald wie in der Probe. Auch die Gestalt ist wieder da. Einmal am Waldessaum sehe ich fern auf der Landstrasse ein paar Menschen vorüberziehen, Landleute. Sonst immer wieder der Bach, nur breiter, die Farben verstärkt. Manchmal sind Blumen da, Weiher und Raben fehlen. Einmal eine dunkle Felswand, an deren Fuss ein klarer Quell. Dies letztere erinnert an eine Partie von dem Berge F. im westlichen Odenwald. Auch im Duftschleier erscheint einmal das Landschaftsbild, ähnlich wie ich von demselben Berge F. aus einmal das Thal im Duft gesehen habe. Manchmal sind die Blätter der Bäume etwas bewegt.

Dritter Satz: Dieselben Landleute wie in der Probe. Die Frauen wieder vorherrschend. Alles bewegter als in der Probe. Die Landleute entschwinden auch rascher bei Annäherung des Gewitters.

Vierter Satz: Trüber Himmel, durch die Bässe gegeben. Die Landleute kommen bei ihrem Thema wieder,

entschwinden dann auch mit demselben. Dunkle Wolken, Sturm im Wald. Wieder kein Strahlenblitz, nur ein flächenartiges Aufleuchten.

Fünfter Satz: Satte Farben in der Landschaft. Grosse Berge. Grösser wie in der Probe. Einzelne Menschen, Landleute.

Bezeichnen wir unsere erste Beobachtung S. 28 mit I, die zweite in der Generalprobe S. 60 mit II, die drltte im Hauptkonzert S. 62 mit III und geben wir noch ein paar Andeutungen. Ein Vergleich von II und III giebt einen Begriff davon, bis zu welchem Grade zwei Beobachtungen an einem und demselben Tage übereinstimmen. Ein Vergleich von II und III mit dem Programme Beethovens (S. 30) zeigt wieder die Übereinstimmung mit diesem letzteren in den Hauptzügen. Ebenso in den Hauptzügen findet eine Übereinstimmung zwischen II und III einerseits und I andererseits statt. Sie hat sich eingestellt, obgleich A von jener Beobachtung I weder vor noch nach II und III mehr eine bewusste Erinnerung hatte. Und diese Übereinstimmung geht sogar deutlich noch in charakteristisches Detail. Im ersten Satz finden sich bei allen drei Beobachtungen die leichten Duftschleier über der Landschaft, sowie die Hügel und Berge. In I ist eine Stimmung, wie wenn A dem Gesange einer reinen Kinderstimme zuhört. In III tauchen die Kindergestalten selber auf, allerdings nur als angeregte helle Vorstellungen. Der zweite Satz weist wohl in allen drei Beobachtungen ein etwas verschiedenes Detail auf. Aber der Wald und die manchmal bewegten Bäume, der Bach und das klare Wasser sind überall vorhanden. I und III stimmen auch in den Felsen und in den fernen Menschengestalten überein. Charakteristisch ist gleichfalls für alle drei Beobachtungen die geringe Anzahl von Blumen, die sich doch im zweiten Satze der C-moll-Symphonie in so reicher Fülle entwickeln. Es ist eben ein Wald, in welchem die Blumen nicht in solcher Fülle und Abwechselung anzutreffen sind. Der dritte Satz ist wieder interessant wegen seiner Landleute. In I treten Bauerngestalten auf, wie sie A nicht im Leben, sondern

nur im Bilde gesehen. In II und III erscheinen solche, wie sie A auf der Bühne gesehen. Es sind in beiden Fällen keine eigentlichen Bauern, es ist kein eigentliches Volksleben, es ist eben genau wieder Beethoven, der nicht unter den Bauern gelebt, nicht mit ihnen gedacht hat, sondern dessen Kunst sie nur als ein malerisches Moment gegenüberstehen. Man ersieht aus alledem, dass auch unsere Beobachtungen II und III und ihr Vergleich mit I unsere Hauptfrage wieder deutlich in bejahendem Sinne entscheiden. Um gerade diesen Beweis gehörig zu würdigen, muss man sich erinnern, was wir S. 32 bei der Diskussion von I sagten. Ein Menschengehirn ist voll hunderttausender Erinnerungen. Weshalb aber tauchen hier nur ganz spezielle Phänomene im Sinne der Musik auf? Von der Beobachtung I einerseits bis zu II und III andererseits sind vier Jahre verflossen. In diesen vier Jahren hat A eine ganze Reihe von Konzerten gehört und analysiert, es sind dabei Tausende von Phantomen, Vorstellungen und Gedanken im Gehirn aufgetaucht. Warum erscheinen sie nun nicht bei jeder Orchestermusik als Phantome aufs neue? A hat in diesen vier Jahren ungefähr hundert Theatervorstellungen besucht, darunter circa achtzig Opern und Operetten. A hat eine Schwärmerei fürs Theater gefasst, hat Tausende von einzelnen Erinnerungen hierüber jetzt im Gehirn. Warum erscheint nichts von diesen Erinnerungen bei jeder Orchestermusik als Phantom? Warum erscheinen hier lediglich nur die Landleute, wie sie auf dem Theater gesehen wurden? Sobald die Klänge der Pastoral-Symphonie an das Ohr von A schlagen, werden unter den Tausenden und Hunderttausenden von Erinnerungen eben nur diejenigen aufgerufen, welche diesen Klängen oder den Intentionen Beethovens entsprechen, nur sie tauchen als Phantome auf. Hier handelt es sich um keine zufälligen Associationen, sondern um einen tiefen, elementaren Prozess, um einen ursprünglich gesetzmässigen Übergang zwischen den einzelnen Gehirnsphären.

Wir haben übrigens noch eine zweite interessante Beobachtung über eine und dieselbe Komposition in verschiedenen Zeiten. Am 25. April 1892 (S. 43) wurde Mendels-

sohns Ouvertüre zur schönen Melusine beobachtet. Ungefähr vier Jahre später, am 10. Februar 1896, fand eine zweite Beobachtung statt. Diese letztere geschah unter günstigeren Bedingungen als damals, es waren keine ausgesprochenen Erwartungen im Gehirne von A, welche das Einspringen der Phantome hätten stören können. A hatte zwar keine Kenntniss von dem Inhalte des Märchens, stellte sich jedoch schon vorher eine Frauengestalt sowie Natur, Wälder und Berge vor. Hierdurch mochte das Gehirn schon in eine gewisse Richtung geleitet worden sein, doch stimmten die bei der Musik einspringenden Phantome mit jenen Vorstellungen durchaus nicht überein. Folgendes ist das Protokoll:

Viel Wald, grüner Buchenwald, wie er im Sommer aussieht, keine Berge. Stetig ein Wasser, ein Teich, dessen Niveau dem Erdboden gleich ist. Die Bäume spiegeln sich darin. Es steht eine Gestalt daran, sie ist immer da. Sie hat etwas Geheimnissvolles an sich, sie blickt in seltsamer Weise auf- oder niederwärts ins Wasser im Anschluss an die Töne. Manchmal hat sie etwas Sinniges, etwas sich Verwunderndes an sich, dann wieder etwas Kaltes und Strenges und etwas Eigenwilliges in den Bewegungen. Sie trägt lange Gewänder, und diese haben verschiedene Farben je nach den Instrumenten, weiss, rot, gelb. Wenn die Violinen das Hauptthema der Holzblasinstrumente ablösen, werden die Gewänder gelb, es geht wie ein gelber Schein von dem Wasser aus. Bei den Holzblasinstrumenten des Hauptthemas sind die Gewänder rot, auch hier geht der rote Schein von dem Wasser aus, welches selber rot ist. Bei den Violinen ist auch das Waaser gelb. Das Wasser hat fortwährend Wellen, insbesondere bei den Holzblasinstrumenten. Auch die Gewänder der Gestalt kommen manchmal in eine flatternde Bewegung.

Bei dieser Beobachtung hatte A keine klare Erinnerung mehr von jenem Phantom vor vier Jahren. Da wir prinzipiell frühere Protokolle auch nicht nachschlugen, so konnten wir auch nicht feststellen, inwieweit jene frühere Landschaft mit der jetzigen stimmte. Indessen tritt in beiden Beobachtungen das Märchenhafte und Geheimnissvolle oder auch

das Gespenstische der Frauengestalt deutlich heraus. A war wie gesagt nicht vertraut mit dem Inhalte des Märchens, wusste daher auch nichts von einem Ritter, der in dem Märchen eine Rolle spielt. Hätte A dies voraus gewusst, so wäre möglicherweise noch eine Mannesgestalt aufgetreten. Denn wenn auch die vorausgegangenen Vorstellungen ihren Inhalt den Phantomen nicht aufoktroieren können, so können sie doch deren Einspringen wesentlich erleichtern, wenn sie ungefähr im Sinne derselben sind. In dem vorliegenden Falle ist vielleichtt in dem Wechsel des Ausdruckes, der Bewegungen und des Farbenspieles in der Frauengestalt etwas vorhanden, was der Komponist sich unter der Gestalt des Ritters dachte. Es kann ein Substitutionsprozess einzelner Momente sein, ähnlich wie auch in Hartmanns nordischer Heerfahrt (S. 48) ein Wagen in die Wolken substuiert sein mochte.

Wir lassen hier noch eine Reihe weiterer Beobachtungen folgen, welche wieder einen mehr programmartigen Charakter haben. Dieselben geben weitere Entscheidungen im Sinne unserer Hauptfrage, und sie enthalten ausserdem manches bemerkenswerte Detail, das für unsere späteren Diskussionen von Wichtigkeit sein wird.

Generalprobe zu einer Aufführung des Musikvereins am 14. April 1892.

Beethoven, Missa solennis.

Die Probe findet in der Stadtkirche statt. Ich nehme auf einer Empore Platz, gegenüber sind Orchester, Chöre und Solisten. Ich suche vorher in mir religiöse und kirchliche Erinnerungen zu wecken, ich versuche dies auch noch während der Probe selber. Die auftauchenden Phantome bleiben indessen hiervon sowie von der Umgebung, in der ich mich befinde, völlig unbeeinflusst.[1] In der ganzen Missa solennis taucht als Hauptphantom immer eine grosse weite Landschaft auf. In der Mitte dieser Landschaft befinde ich mich selber, es ist hier das Phantom meines eigenen Körpers,

[1] S. Anhang über Beethoven

mit dem Bewusstsein, dass ich dies bin. Bald ist dieses Phantom meines Körpers von der Vorderseite, bald von der Rückseite sichtbar, ich setze mich, ich lege mich nieder, je nach dem Gange der Musik. Ich habe noch viele helle Vorstellungen und Gedanken nebenher, sie kommen fort und fort mit der Musik. Aber da schlägt ein Ton herein, und das grosse Phantom steht fest. Ich sitze einsam auf einem Felsen, ich habe das Gefühl dieser Einsamkeit. Ich möchte fort, weit fort, ich habe eine Sehnsucht nach Leben in mir und doch auch wieder eine Sehnsucht nach noch mehr Einsamkeit. Der Himmel ist über mir, und dieser Himmel mit seinen Wolken und seiner Aufhellung und seinem Wechsel tritt auffallend in diesem Werke hervor. Er und jene Stimmung der Einsamkeit sowie die grosse Ruhe in der Landschaft sind charakteristisch für diese Missa solennis. Selbst in dem glänzend instrumentierten Gloria, wo ein bedeutendes Leben zum Ausdruck kommt und in meinen hellen Vorstellungen die Erinnerungen stark dramatischer Theaterscenen auftreten, bleibt jenes Hauptphantom doch dasselbe. Ich sitze unberührt davon auf meinem Felsen, mit den Gefühlen meiner Einsamkeit und meiner Sehnsucht. Einmal schlägt ein anderer Ton herein. Da steht eine Herbstlandschaft da, die Blätter der Bäume sind grau, die Landschaft bekömmt ganz seltsame Farben. In der ersten Abteilung, dem Kyrie, hat das Hauptphantom nur sehr matte Farben, Grau und Maigrün, vielleicht ein erster Frühling. Im Gloria werden die Farben satter, und im Credo tritt insbesondere jener Himmel mit seinen langgestreckten Wolken heraus. Orchestor und Chöre sind an diesen Wolken und an diesem Himmel beteiligt. Die Chöre scheinen das Bild dunkler zu färben, vielleicht auch die Farben zu verstärken. Sie erregen Stimmungen, aber wo sie sich mit samt dem Orchester zu einer gewaltigen Tonmasse vereinigen, da wird das Phantom auch massiger, und das Detail tritt weniger klar heraus. Wenn aber dann die Chöre schweigen und nur das Orchester spielt, dann zerteilt dieses Orchester die grauen Himmelswolken als ob sie von einem Windhauch verweht würden, und das Phantom ist wieder helle. Im Anfang des Sanktus

treten so bei dem Spiel des Orchesters auch Blumen und hellere Farben auf. Im Agnus Dei erscheinen auch noch weitere Menschengestalten, aber sie bleiben undeutlich und in weiter Ferne.

Generalprobe zu einer Aufführung des Musikvereins am 19. November 1893.

Verdis Requiem.

Der zweite Satz, das Dies Irae, erweckt zunächst militärische Vorstellungen. Dann taucht als Phantom der Leichenwagen Alexanders des Grossen auf, nicht vollständig, sondern nur zur hinteren Hälfte. Dahinter ist ein Abhang und oben auf demselben stehen weissgekleidete Gestalten in althellenischer Tracht. Der Wagen ist so, wie ich ihn in einer illustrierten Weltgeschichte abgeschildert sah. Hier im Phantom ist er jedoch in natürlicher Grösse, in Farben und plastisch hervortretend. Am Abend vorher habe ich flüchtig an den Tod des makedonischen Alexander gedacht. In dem weiteren Requiem, besonders wenn es feierlich wird und wenn die Chöre einsetzen, tauchen als Phantome grosse dunkle Fichtenwälder auf. Ist die Musik lebhafter, so treten statt der Fichtenwälder wohl Laubwälder auf, dazu grüne Heegen, manchmal vom Wind bewegt, welches letztere jedoch nur bei dem Chor eintritt. Zwischen die dunklen Fichtenwälder brechen manchmal helle Lichter hindurch, Lichtfunken und Lichtblitze, die überhaupt für das ganze Requiem charakteristisch sind. Diese hellen Lichter erinnern an das Blitzen von Waffen oder auch an den Prunk bei dem katholischen Gottesdienst. Die hohen Fichtenwälder erinnern an die Säulenhallen von Kirchen. In diesem Requiem wirkt ein Bassist E. Bellwidt aus Elberfeld mit. Einmal giebt seine Stimme ein interessantes Bild. Ein dunkler Bach fliesst tief im Abgrund zwischen den Felsen hin. Der Lauf des Baches ist von der Stimme abhängig, bei anderer Tonfolge, anderen Tonfiguren schlängelt er sich anders. Das Bild tritt bei Orchesterbegleitung auf, aber der Bach verschwindet sofort, sobald der Bass zu singen aufhört.

Generalprobe zu einer Aufführung des Musikvereins am 20. November 1892.

Robert Schumann, Paradies und die Peri.

Dem Werke liegt die Mooresche Dichtung zu Grunde. Ich lese die letztere am Abend vorher und erwarte nach der bilderreichen Sprache auch viele Blumen als Musikphantome. Während der Probe lese ich den Text auch teilweise wieder nach und vergleiche die Worte mit der Musik. Aber ich habe nur helle Vorstellungen und keine Phantome. Die Musik ist unendlich schmerzlich und voll Schwermut, ich habe Thränen. Im ersten Teil taucht nur einmal ein Phantom auf. Eine Felswand, grau und blau, und endlos vor mir in die Höhe gehend. Auch im zweiten Teil treten einmal Phantome auf. Bei der wiegenden, wogenden Musik des Nixenchores erscheinen halbwüchsige Gestalten, fast noch Kinder. Es sind ihrer nicht viele, sie erscheinen nur einzeln und zwar bei den leisen Schlägen des Beckens oder Triangels.

Generalprobe zu einer Aufführung des Musikvereins am 23. Oktober 1893.

Einzelne Szenen aus Wagners Parsifal, ohne Bühne und Inszenierung, nur musikalisch wiedergegeben.

Ich habe das Konzertprogramm in Händen, ich höre Orchester, Chöre und Soli und lese in dem Programm die Beschreibung der Szenen und den Text der Chöre und Gesänge nach. Ich vergleiche diesen Text mit der Musik. Manchmal lasse ich das Programm bei Seite und gebe mich ganz der Musik hin. Nachdem ich dies letztere einmal während mehrerer Minuten gethan habe, taucht plötzlich ein Phantom auf. Ich sehe ein helles Licht, eine helle Fläche. Dann ebenso plötzlich wird es eine rote Wasserfläche, leuchtend purpurrot. Ich sehe in dem gedruckten Programm nach und finde, dass es genau die Stelle in der Schlussszene des ersten Aufzuges ist, wo in den dämmerigen Bühnenraum ein blendender Lichtstrahl von oben plötzlich auf die heilige Schale herabfällt und diese in leuchtender Purpur-

farbe erglühen lässt. Diese Musik zu Parsifal lässt überhaupt viel Licht und Farbe im Phantom erscheinen. Bei den grossen Posaunen- oder Trompetenstössen taucht eine weite Halle auf. Festlich geschmückt, bunte Farben, hohe Bogenfenster mit dem Blick ins Grüne und mit Rittergestalten in festlichen Gewändern, jedoch ohne Harnisch.

Symphoniekonzert am 10. Dezember 1894.

Ozean-Symphonie von A. Rubinstein.

Im ersten Satz erscheinen im Phantome Wellen und nichts als Wellen. Bei dem mächtigen Spiele der Bässe reissen die dunklen Abgründe neben den hohen Wellenbergen auf. Wenn die Flöten pfeifend einsetzen, reissen die Abgründe noch tiefer auf, werden die Wellen noch höher. Die Wellen sind in der Tiefe dunkelgrau, nach oben werden sie heller, und bei dem Spiel der Holzblasinstrumente entstehen hier die weissen, die roten Kämme oder Säume. Manchmal klingt eine Posaune oder Trompete herein, und mit diesem Klange geht noch ein helles schönes Licht über die Kämme hin. Es schwebt wie eine rötlich-gelbe Wolke über den Wellen, so lange der Ton anhält. Manchmal durch die Bässe, wenn die hohen Wellen zurückgehen, entstehen die Wirbel in diesen Wassern, und alles eilt hinab in einen tiefen dunklen Strudel. Dann wieder öffnet sich das Bild. In weiter Ferne ist eine Felsenwand, hier stürmen die Wogen hinan und sinken mit zerschellten Häuptern zurück. Im zweiten Satz ist das Meer nicht ganz so bewegt. Eine einsame Gestalt steht am Ufer und schaut in die Wellen hinab, die zu ihren Füssen ruhelos kommen und wieder verschwinden.

Symphoniekonzert am 17. Oktober 1892.

Saint-Saëns, Phaeton, symphonische Dichtung mit folgendem Programm: „Phöbus Apollo giebt den Bitten seines Sohnes Phaeton nach und erlaubt ihm, statt seiner die Rosse des Sonnenwagens zu lenken. Phaeton vermag die Rosse nicht zu zügeln. Der flammende Wagen naht sich der Erde. Alles droht in Feuer und Flammen aufzugehen.

Da schleudert Zeus seinen Blitz herab. Zerschmettert liegt der unvorsichtige Götterjüngling."

Als Phantom taucht ein Wagen auf, ähnlich einem griechischen Siegeswagen. Eine undeutliche Gestalt steht auf demselben. Dazu fortwährend schöne rote Flammen. Dann ein greller Strahlenblitz, erst schräg im Bogen von oben nach unten und dann senkrecht herabfahrend. Das Phantom stimmt also in diesen Momenten mit dem Programm überein. A hatte jedoch von diesem letzteren vorher Kenntniss. Das Orchester führte das Werk gut aus, besonders die Sprungbewegungen der Violinen, welche die Flammen malen, traten charakteristisch hervor.

Symphoniekonzert am 14. November 1892.

Bargiel, Ouvertüre zu einem Trauerspiel.

Gar keine Phantome, nur angeregte helle Vorstellungen, Gedanken und Gefühle. Diese Vorstellungen und Gedanken sind wohl immerhin etwas absonderlich, aber sie treten nicht wie Phantome heraus. Die Stimmung ist wunderschön, es ist als ob da etwas weinte. Eine Lebenssehnsucht, wie es scheint, von den Violinen gegeben, und dazwischen wieder ein Aufschluchzen, wahrscheinlich von den Celli. Da kommen auch Personen in die Vorstellung, alles verhängte Gestalten, alle sich vornüberneigend. Manchmal ist es ruhig, dann wieder bricht jenes Aufschluchzen heraus.

Symphoniekonzert am 22. Oktober 1894.

Beethoven, Egmont-Ouvertüre.

Zuerst tiefe Schatten, durch Bässe und Celli gegeben. Dann ein zärtliches Thema mit hellen Farben. Der Sturm in der Mitte und gegen den Schluss giebt viele Menschen, Fahnen, geschwenkte Tücher. Bedeutendes Leben.

Wir entnehmen unseren Beobachtungsjournalen auch noch die folgenden Notizen über Ouvertüren und einzelne Momente aus Opern. Mit Ausnahme der beiden ersten hatte A vorher keine Kenntniss von diesen Ouvertüren resp. von dem Inhalt der betreffenden Opern.

Fliegender Holländer. Bei dem Leitmotiv des Holländers erscheint immer eine weite wogende Wasserfläche. Die Wogen sind jedoch nicht grün wie bei der vorläufigen Beobachtung (S. 17), sondern von gelber Farbe. Ausserdem erscheinen nur noch wenig Phantome. Die Musik und insbesondere die Violinen erwecken ein ängstliches Gefühl, und dieses lässt die Phantome nicht aufkommen. Helle Vorstellungen dagegen regt diese Ouvertüre in Menge an, es jagt förmlich die eine die andere.

Lohengrin. Es erscheint eine überlebensgrosse Mannesgestalt auf einem Hügel. Sie trägt einen Harnisch, der jedoch nur bis an die Hüften herabgeht und so an die althellenischen Rüstungen erinnert. Ich habe am Tag vor der Oper in einer illustrierten Weltgeschichte die Abbildung von Thorwaldsens Alexanderzug angesehen.

Stumme von Portici. Diese Ouvertüre macht einen ziemlichen Eindruck auf mich. Im Phantom erscheinen zum öfteren weite Meereswogen, die hoch und mächtig anstürmen. Auch Balletfiguren treten auf, aber nur wenige.

Lucia di Lammermoor. Sofort beim Beginn der Ouvertüre erscheint ein Felsen, über den trübes Wasser herabfällt. Darüber ist ein grauer düsterer Himmel.

Fra Diavolo. Einzelne Stellen dieser Ouventüre geben sehr charakteristische Felsen und Schluchten.

Freischütz. Wie das Horn nach den ersten Takten einsetzt, erscheint eine sehr schöne Waldlandschaft. Ein stiller Hochwald, durch den ich einsam hingehe.

Betrachtet man diese Beobachtungen, so wird man trotz ihrer aphoristischen Natur doch noch etwas von den Intentionen der Komponisten wiedererkennen. Der Freischütz wird mit einer einsamen Waldlandschaft eröffnet. In Donizettis Oper ist nicht der heitere italienische Himmel, sondern die düstere nordische Landschaft, wie sie wohl dem Komponisten bei der Entstehung seines tragischen Werkes vorschweben mochte. In der Stummen findet man das Meer und in dessen anstürmenden Wogen wohl auch den Aufruhr des Volkes der Schiffer wieder; in Fra Diavolo

findet man ebenso Szenerie und Hintergrund der Oper. Man bemerke wohl, dass A nichts von dem Inhalte der Opern voraus wusste. Jedenfalls stimmt auch die Rittergestalt mit Lohengrin und die wogende Wasserfläche mit dem fliegenden Holländer. Speziell über Wagnersche Opern haben wir noch ein paar weitere gelegentliche Beobachtungen. Im Vorspiel zum dritten Akt von Tristan und Isolde erscheint eine düstere Landschaft. Ich stehe hoch auf einem Felsen, unter mir ist ein breiter grauer Strom. Er fliesst, er schafft, er macht manchmal einen Bogen in seinem Lauf wie eine Umkehr. Einmal fällt eine Blume von der Seite herab in diesen Strom, sie ist zweifarbig, blau und rot, und ähnlich wie eine Fuchsia. In der Götterdämmerung ist der bekannte Trauermarsch Siegfrieds. Wenn derselbe schön ausgeführt wird, so giebt er glänzende Phantome. Bei jedem Paukenwirbel geht eine rote Quelle auf, sie quillt blutrot hervor und zerfliesst. Wenn das Orchester mit den Metallblasinstrumenten stärker einsetzt, so flutet im Phantom ein mächtiger Strom von Licht. Er ist glänzend durchleuchtet wie die Himmelswolken, wenn die Sonne nach einem Gewitter untergeht. Liegt auch nicht hierin etwas von den Intentionen Richard Wagners? Wir haben S. 51 von einem Phantom bei der Musik zum Feuerzauber berichtet. Dieses Phantom entsprach nicht der szenischen Darstellung an der hiesigen Bühne, wahrscheinlich aber den Intentionen des Komponisten. Im Rheingold wurde ein ähnliches beobachtet. An hiesiger Bühne erscheint dieses Rheingold als ein ruhig glühendes Licht. Wie es Alberich herabreisst, wird es einfach dunkel. Aber die Musik, welche diese Szene schildert, giebt ein ganz anderes glühendes Rheingold als Phantom. Dieses Rheingold im Phantom wirft Strahlen und Funken, und wie es herabgerissen wird und in der Musik das Becken hereinschlägt, da versprüht es in einem Regen von Feuerfunken.

Fünfte Untersuchung.

Versuche mit zwei Personen. Die Charakterisierung der Versuchsperson B und die Möglichkeit, auch eine Person von geringerer Intelligenz zur Beobachtung heranzuziehen. Disposition der Versuche und erste Reihe von Beobachtungen. D-dur-Symphonie von Beethoven, Arie von Händel. Fest-Ouvertüre von Brahms und ein Liszt'sches Klavier-Konzert, gespielt von Stavenhagen. Zweite Versuchsreihe: Eine G-dur-Symphonie von Haydn, Phaeton und Totentanz von Saint-Saëns, Meeresstille und glückliche Fahrt von Mendelssohn und ein Brahms'sches Violin-Konzert, gespielt von Heermann.

Bis jetzt haben wir nur Beobachtungen unserer Versuchsperson A vorgeführt. Wir gehen nun zu denjenigen Experimenten über, wo wir zwei Personen, A und B, auf ein und dasselbe Orchesterwerk prüften. Hier zunächst die Charakteristik unserer zweiten Versuchsperson B.

B ist während der Beteiligung an diesen Versuchen 19 Jahre alt. B ist nie krank gewesen, Schlaf und Verdauung sind gut, bei einigermassen stärkeren körperlichen oder geistigen Anstrengungen findet jedoch rasch eine Ermüdung statt. B ist an Temperament entschieden phlegmatisch, weder ausgesprochen melancholisch noch heiter, und nimmt das Leben ohne vieles Nachdenken und ohne viel Interesse hin. Auf den ersten Blick glaubt man es mit einem sehr gutmütigen Charakter zu thun zu haben, bei näherem Verkehr stösst man jedoch auf einen stark ausgeprägten Egoismus und selbst auf einzelne Züge einer allerdings als solche nicht zum Bewusstsein kommenden Gefühlsroheit. B hat die früheste Jugend auf dem Lande zugebracht, dann in hiesiger Stadt gelebt, stets in dem äusserst beschränkten Ideen- und Gefühlskreise und in den

täglichen Sorgen einer kleinbürgerlichen Familie. B hat einen starken Zug nach einem guten Tisch und materiellem Wohlleben, ohne jedoch zu dauernden Anstrengungen zur Erreichung dieser materiellen Genüsse fähig zu sein, wie denn überhaupt B keine Zähigkeit in der Verfolgung eines Zieles und eine nur kurzatmige Energie besitzt. Mit alledem geht zusammen, dass B, abgesehen von jenem starken Egoismus, kein selbständiges Urteil über Leben und Lebensverhältnisse besitzt und leicht dem Einflusse anderer Menschen, so lange derselbe andauert, Folge leistet. Das Phantasieleben ist bei B nur schwach, das Interesse an Naturschönheiten und an Dichtungen gering. Das literarische Interesse geht über die gelegentliche Lektüre eines Kolportageromans nicht hinaus. Wir haben wohl verschiedene mal geprüft, ob wir B kein Interesse für Poesie einflössen könnten, hatten aber hierbei keinen oder doch nur einen schwachen und vorübergehenden Erfolg. B hat teilweise Mittelschulbildung und absolut keine Ahnung von der Wissenschaft und ihren Fragen, noch Interesse und Verständniss für soziale Fragen. B hat helle Vorstellungen und Träume, ohne sich jedoch mit den letzteren beschäftigt zu haben. B berichtet auch über eine Hallucination. Vor einem Jahr am frühen Morgen von einem Balle nach Hause zurückgekehrt, hörte B bei dem Geräusche der fliessenden Wasserleitung sowie bei dem Knarren der Räder eines draussen auf der Strasse vorüberfahrenden Wagens einen Tanz mit kleinem Orchester im Nebenzimmer spielen, war sich des hallucinatorischen Charakters dieser Erscheinung indessen bewusst. B hat vor der Beteiligung an diesen Versuchen nur Militär- und Tanzmusik gehört und niemals ein Konzert, niemals das Theater besucht. Auf die bei Militärmusik schon fragmentarisch auftretenden Musikphantome hat B vorher kaum geachtet.

Vergleicht man diese Charakteristik von B mit derjenigen von A (S. 22), so fällt der bedeutende Unterschied zwischen beiden Versuchspersonen auf. A hat Interesse für Natur, Kunst, Wissenschaft, Menschenleben; bei B ist dies nicht der Fall. A hat Zähigkeit, Energie, Schwärmerei,

B nicht. A hat infolge seiner Entwickelung Millionen von Erinnerungen und Erfahrungen, zum Teil sehr interessanter Natur im Gehirn, B hat im Vergleich hierzu deren nur einen Bruchteil, ist eine gewöhnliche Natur, eine mittelmässige Intelligenz. A ist Ende der 30, B erst 19 Jahre alt. Was würde nun eintreten, wenn wir diese beiden Personen mit Musikphantomen gleichzeitig einem und demselben Tonwerke unterwerfen? Wie wird sich eine grosse Komposition, etwa eine Beethovensche Symphonie in den beiden so verschiedenen Gehirnen abspiegeln? Wird diese Verschiedenheit auch eine völlige Verschiedenheit der Phantome bedingen oder werden sich trotz dieser Verschiedenheit gleiche Züge in den Phantomen herausstellen? Werden sich die Intentionen des Komponisten wenigstens in etlichen Hauptzügen in den Beobachtungen dieser beiden Personen wieder nachweisen lassen? Man sieht, das Experiment ist hier nicht minder interessant, als jene erste Beobachtung an der Pastoral-Symphonie. Speziell in Bezug auf B tritt noch ein weiteres Interesse hinzu. Als wir A der Pastoral-Symphonie unterwarfen, hatten wir ein Gehirn vor uns, in welchem zwar wenig Erinnerungen guter Orchestermusik niedergelegt, in welchem dieselben aber immerhin vorhanden waren. Beethoven, Wagner, Weber waren immerhin schon einmal gehört worden. Bei B ist dies nicht der Fall, B steht einer guten Orchestermusik, steht dem Konzert und Theater vollständig fremd gegenüber. Und diese Person, dieses Gehirn in seinem absoluten Mangel an guten musikalischen Erinnerungen, mit seiner beschränkten Intelligenz und seinem geringen Enthusiasmus unterwerfen wir nun unserem Experimente. Wir bringen B ohne weiteres und ohne irgend eine Aufklärung hinsichtlich des Inhaltes und der Bedeutung guter Musik direkt in ein Symphoniekonzert. Wir werfen dieses Gehirn mit einem male in das Werk eines der grössten Tonmeister, in eine Symphonie von Beethoven. Dies Experiment erscheint auf den ersten Blick sehr kühn und daher für eine exakte Forschung auch nicht recht methodisch, denn in dieser letzteren ist Kühnheit immer gleichbedeutend mit Unwissenheit. Indessen wussten

wir bereits bei der Disposition dieses Experimentes, dass das Eintreten von Phantomen, Träumen, Illusionen, hellen Vorstellungen sehr wohl von der Intelligenz unabhängig sein kann, und die Sache war daher von vornherein keineswegs aussichtslos. Unsere Erwartungen in Bezug auf B waren allerdings etwas skeptisch, und wenn wir dem Experimente auch mit einer gewissen Spannung entgegensahen, so waren wir uns doch keiner Wünsche hinsichtlich seines Ausfalles bewusst. Wir hätten auch ein negatives Resultat wieder mit demselben Interesse registriert, und dieses wäre uns vielleicht nicht einmal unerwünscht gewesen, denn es liegt doch etwas in dem Gedanken, dass eine so beschränkte Intelligenz wie B durch ihre Phantome ein gewisses Verständniss für eine grosse Symphonie haben soll, während der Gebildete sich durch jahrelanges Studium zu einem solchen Verständniss erst emporringen muss. Wir disponirten das Experiment nun so: Wir gingen am Vormittag mit A in die Generalprobe und orientierten uns erst über den ungefähren Charakter der Phantome. Im abendlichen Hauptkonzert nahmen wir dann drei Plätze in einer Reihe, auf dem mittleren fassten wir selber Platz, A liessen wir auf unsere eine, B auf unsere andere Seite sitzen. Nach Schluss jedes Satzes resp. jeder Nummer liessen wir uns von jeder der beiden Personen einzeln rasch über die gesehenen Phantome berichten und erhielten so wieder eine erste Kontrolle für das Protokoll. Dieses Protokoll selber wurde am folgenden Vormittag abgefasst. In der Frühe wurden zunächst die Phantome von A registriert; A hatte hierbei absolut keine Kenntniss von den Phantomen bei B, war aber vertraut mit dem Konzertzettel. Darnach wurden die Beobachtungen von B registriert, und auch B wurde dabei in völliger Unkenntniss über die Phantome bei A gehalten. B hat überhaupt niemals über den Inhalt dieser letzteren Phantome bei A etwas erfahren. B erhielt auch erst nach Schluss des Protokolles Kenntniss von dem Inhalte des Konzertzettels. B hat ferner nie erfahren, dass wir bei diesen Beobachtungen einen wissenschaftlichen Zweck und eine Veröffentlichung der Resultate beabsichtigten. Wir

sagten B nur, dass wir ein persönliches Interesse an diesen Erscheinungen nehmen. So suchten wir ein unbefangenes Protokoll herzustellen, und es ist merkwürdig, dass dieses Protokoll für B auch sehr gut ausfiel. B beobachtete mit einer Klarheit und berichtete mit einer Sicherheit, die uns angesichts jener Charakterisierung in der That überraschte. Man kann fragen, wie dies möglich sei, wie ein solches Resultat bei der schwachen Intelligenz von B zu erzielen war. Einmal aber darf man ein Menschengehirn nicht als eine Schablone nehmen. Dieses Gehirn und seine Funktionen teilen sich in eine Menge von Einzelnsphären, und während viele von ihnen schwach und unentwickelt sein können, so können doch wieder andere unter entsprechender Anregung zu bedeutenderen Leistungen gebracht werden. Wir lasen einmal bei einem Novellisten, welcher Bauerndramen schrieb, er kenne sofort jeden Bauer inwendig, wenn er ihn nur auf der Strasse vorübergehen sehe. Dieser Novellist lebt in einer argen Täuschung, denn nicht einmal einen Idioten lernt man in dieser Weise kennen. Ein Lehrer in einer Idiotenanstalt sagt uns, dass ihn seine Zöglinge nicht selten durch ein ungeahntes Verständniss oder neue Fähigkeiten überraschen. In diesem letzteren Falle sowohl als auch bei unserem Experimente, wo wir an einem sonst mittelmässigen Gehirn ein bedeutendes Resultat erzielten, kommt es allerdings wesentlich auf die Behandlung dieses Gehirnes an. Gar mancher Physiker hat mit unvollkommenen Apparaten doch entscheidende Experimente gemacht, er hat die Unvollkommenheit eben durch die Behandlung des Apparates, durch die Disposition der Versuche paralysiert. So kann man auch ein Menschengehirn behandeln, und das Hauptmittel sind hier, wie wir schon S. 22 andeuteten, die persönlichen Sympathien, die man der betreffenden Person einzuflössen versteht. Diese Sympathien machen die Person willig und selbst zu so mühevollen Leistungen wie die vorliegenden Beobachtungen bereit. Der Forscher muss sich eben in diesem Sinne bemühen, und speziell in Bezug auf B haben wir dies auch redlich gethan und hierbei weder Zeit noch sonstige Aufwendungen während mehrerer Monate

vor dem Experimente gespart. Hierin liegt der Hauptgrund für das erzielte Resultat sowie dafür, dass uns B selbst intime Regungen und Gedanken entschleierte. Wir haben uns in diesen Jahren noch um eine Reihe anderer Personen bemüht und drei von ihnen in die Konzerte gebracht. Die eine, auf die wir grosse Hoffnungen setzten, zeigte sich dabei völlig renitent, sie lehnte Beobachtung und Mühe rundweg ab. Bei einer zweiten kamen trotz mehrfacher Prüfung die Phantome nicht recht hervor, und bei einer dritten hatten wir uns bezüglich ihres Eintreffens völlig getäuscht. Hier waren die vorangegangenen Aufwendungen nutzlos geblieben. Wir schreiben dies nicht hin, um die Mühen unserer Untersuchungen zu betonen, denn dergleichen kommt bei allen Forschern vor, und gegen ein wirkliches Resultat steht immer eine ganze Anzahl von vergeblichen Versuchen. Man möge nur nicht glauben, dass exakte Beobachtungen dieser Art uns mühelos in den Schoss fallen oder dass man einen Menschen über Phantome befragen könnte, wie etwa ein Strafrichter wohl einen ihm persönlich fremden Zeugen ausfragt. Doch dies nur beiläufig. Thatsache bleibt für uns, dass B mit Klarheit beobachtete und mit Sicherheit antwortete. Wir haben so mit B und A zwei Symphoniekonzerte geprüft. Das erste am 16. Oktober 1893 enthielt als erste Nummer Beethovens D-dur-Symphonie Nr. 2, und wir warfen also, wie oben angedeutet, B mit einem Male in diese Symphonie hinein. Das Werk ist keine Programmsymphonie, aber gerade weil sie dieses nicht ist, fällt auch die Entscheidung unzweifelhaft aus, in wie weit die Phantome bei A und B dieselben waren. Hier geben wir zunächst den Inhalt des Konzertzettels mit Ausnahme des rein vokalen Teiles.

1) Beethoven, Symphonie (D-dur Nr. 2): a) Adagio molto e Allegro con brio; b) Larghetto; c) Scherzo; d) Allegro molto.

2) Händel, Arie aus l'Allegro ed il Pensieroso für eine Singstimme, eine Flöte und Orchester. Gesang: Wally Schauseil. Flöte: A. Köhler.

3) Beethoven: Konzert (C-moll Nr. 3) für Klavier mit Orchester, vorgetragen von Bernhard Stavenhagen.

4) F. Liszt: Ungarische Phantasie für Klavier mit Orchester, vorgetragen von B. Stavenhagen.

5) Brahms: Akademische Festouvertüre.

Wir lassen die Beobachtungen unserer zwei Personen sowie einer Vergleichung beider folgen.

Versuchsperson A.

Beethovens Symphonie erster Satz: Giebt eine Landschaft, im Grossen bleibend, im Detail veränderlich. Eine einsame Gestalt, ein Mann, geht auf der Höhe. Ringsum Berge, Wälder; an einem Abhang tauchen Blumen auf. Unten im Thal ist ein Weg, da gehen die Menschen. Sie gehen bald einzeln, bald in Massen, alle dunkel gekleidet. Ich sehe von oben herab, wie sie da unten vorübergehen, ich bin bei der einsamen Gestalt auf der Höhe. Aber ich bin ohne Körper, ich habe keine Vorstellung von meinem Körper, so lange das Phantom andauert. Ich weiss zwar, dass ich im Konzert sitze, das Bewusstsein meines Ich ist in dem Konzertraum. Aber sobald mir etwas an meinem Körper auffällt, taucht eben eine helle Vorstellung meines Körpers auf, und das Musikphantom tritt zurück. Doch ist auch diese helle Vorstellung meines Körpers dann noch von der Musik beeinflusst, sie hat ähnliche Momente mit dem Phantom. Es taucht beispielsweise eine helle Erinnerung auf, wie ich auf einem Hügel in der Nähe meines Heimatsdorfes stehe und die Menschen unten auf der Landstrasse vorübergehen sehe. Ich sehe mich auf diesem Hügel stehen, ich sehe, dass ich dabei doch nicht ganz richtig mein Äusseres habe. Es ist etwas Objektives, etwas Beeinflusstes an dieser Erinnerung, aber doch kein eigentliches Phantom. Das Phantom ist die ersterwähnte einsame Mannesgestalt auf der Höhe. Doch auch diese Gestalt ist meinem Ich nicht völlig fremd. Ich habe unbewusst in mir, dass etwas von meinem Ich in dieser Gestalt ist. Ich habe starke Gefühle, und je nach diesen Gefühlen bewegt sich die Gestalt

auf der Höhe, geht rascher oder langsamer, nimmt verschiedene Stellungen an, setzt sich oder legt sich nieder. Diese Gestalt führt meine Gefühle aus. Wie diese Gestalt selber einsam ist, so habe ich auch das Gefühl des Einsamen in intensiver Weise. Nicht das Gefühl des Einsamen in dem Sinne, als ob ich Sehnsucht nach Menschen hätte, sondern nur das Bewusstsein und das Gefühl, dass ich jene ersterwähnten Menschen unten im Thal als etwas mir Fremdes beschaue. Einmal in dem Satz kommt ein Wald, durch den ein Sturm hingeht. Starke Bewegung und stürzende Bäche.

Zweiter Satz: Giebt eine Abendlandschaft. Dämmerung auf der Erde und helle Farben am Himmel, ähnlich wie wenn man im Gebüsch sitzt und noch den hellen Himmel nach Sonnenuntergang hin über sich sieht. Die Violinen, die Bässe und die Celli geben die Dämmerung. Wenn die Violinen in höheren Tonlagen spielen, so wird alles heller. Während des Satzes spielen dazu oben am Himmel die bunten Farben. Ich habe neben dem Phantom eine helle Vorstellung, angeregt durch die Musik. Es taucht nämlich die Erinnerung eines Gartens auf einer Höhe im Odenwald auf, wo ich den Abendhimmel manchmal beobachtete. In diesem Garten habe ich auch zärtliche Erinnerungen, aber diese tauchen nicht auf. In der Probe am Vormittag bin ich so einsam in der Vorstellung und dem Phantom. Abends im Konzert treten im Phantom auch Menschen auf. Da kommt auch mehrfach eine Tonfigur, und jedesmal mit ihr macht der Weg, auf welchem die Menschen kommen, eine Biegung, so dass sich die Landschaft ändert. Abends im Konzert sind die Farben am Himmel matt, aber unten auf der Erde ist ein magisches Licht. Es giebt eine Beleuchtung am Abend, wo die Farben auf der Erde intensiver heraustreten. So war es ab und zu in dem Abendkonzert.

Vierter Satz: Nur der Schluss des Satzes beobachtet. Eine grosse Wasserfläche, ein See in einer Thalsenkung. Die Wellen gehen über das Wasser. Keine Blumen, aber ringsum Bäume und Bäume, die nach und nach auftauchen und dann feststehen. Dahinter rings sind hohe Berge.

2) Die Arie von Händel. Die Flöte giebt für sich allein rote Blumen. Die Stimme der Sängerin giebt gleichfalls rote Blumen, nur noch intensiver gefärbt als die Flöte. Es kommen bei dieser Stimme Rosen, Tulpen und Nelken. Wird der Ton ruhig gehalten, so erscheinen mehr ganzrandige Blumen, volle Rosen und Tulpen. Wird der Ton vibrierend, so erscheinen Nelken und geteilte Blätter. Bei sehr hohen Tönen mit dem a-Laut werden die Blumen weiss. Tritt das Orchester hinzu, so kommen mit diesem auch Blumen von anderen Farben, insbesondere blau und weiss.

3) Die Klavierkonzerte. Das Klavier unter den Händen Stavenhagens giebt ebenso wie die vorerwähnte Stimme der Sängerin und die Flöte die roten Blumen. Bei hohen Tönen werden diese Blumen rosa, bei komplizierten Akkorden dunkler und gelb. Stavenhagen spielt die as-dur-Etude Chopins, sie giebt stetig eine Flut von Wellen und jene roten Blumen. Bei der ungarischen Phantasie Liszt's regt das virtuose Klavierspiel Stavenhagens so sehr das Gefühl an, dass die Phantome nicht zur Entwickelung kommen. Gegen das Ende erscheint etwas wie derbe Gestalten aus dem Volke.

4) Die Ouvertüre von Brahms. Es kommen Studenten, sie sprengen einzeln auf Pferden heran. Dann einen Saal mit Studenten, es kommen deren immer mehr. Sie springen auf und umarmen sich, sie machen Gebärden als ob sie jubelten. Ich wusste indessen voraus, dass diese akademische Ouvertüre kommen würde, ich dachte, dass jetzt Studenten auftauchen würden. Die Studenten im Phantom sind aber wieder anders als die in der vorhergegangenen Vorstellung.

Versuchsperson B.

Beethovens Symphonie, erster Satz. Während der ersten Takte kein Phantom, das Gefühl ist zu stark in Anspruch genommen. Dann plötzlich springt ein Phantom ein und bleibt während des ganzen Satzes bestehen. Ich bin auf einem Schiff, ringsum Wasser mit blaugrünen Wellen. Manchmal schwellen die Wellen an, es ist ein Rauschen

darin wie in der Luft bei Beginn eines Gewitters, ich höre dieses Rauschen im Phantom, nicht in der Musik des Orchesters. Dann wird das Rauschen und der Wellenschlag wieder schwächer. Ich habe den Gedanken, dass das Wasser um mich das Meer sei. Dieser Gedanke springt mit absoluter Gewissheit auf. Ich habe ferner den Gedanken, dass ich auf diesem Schiff nach Amerika fahre, dass es immer weiter gehe, dass keine Möglichkeit des Zurück sei. Auch diese Gedanken springen mit absoluter Gewissheit in dem Phantom auf. Ich komme jedoch nicht nach Amerika, ich sehe kein Land, ich bin nur auf der Fahrt. Es sind ausser mir noch andere Menschen auf dem Schiff, sie sitzen stille und unbewegt, nur die Wellen draussen sind in steter Bewegung. Ich kenne keine dieser Personen und habe auch das Bewusstsein, dass sie mir fremd sind. Ich fühle mich fremd und einsam, es thut mir leid, dass ich fort soll, ich habe ein Gefühl wie Heimweh. Bei alledem ist meine eigne Person hell als Phantom auf dem Schiff. Ich bin gekleidet wie ich es vor ein paar Monaten war und anders wie ich jetzt im Konzert sitze. Von diesem meinem Ich, wie es im Konzert sitzt, habe ich während des Phantoms kaum noch ein Bewusstsein, der Konzertraum erscheint mir dunkel, die übrigen Menschen in demselben schattenhaft. Auf einem Schiff bin ich übrigens nie gefahren, habe auch grössere Wasser nicht gesehen, nur Abbildungen von Dampfschiffen.

Zweiter Satz: Sofort ist Abend, beginnende Dämmerung. Ich sitze auf einer Bank, vor mir eine Wiese und ein Weg, hinter mir Gebüsch. Eine Person sitzt neben mir, sie hat Ähnlichkeit mit einer Person X, zu der ich in angehenden zärtlichen Beziehungen stand. X sagt mit einer Stimme, die nicht die seine, sondern der meinen sehr ähnlich ist, ich solle ein Lied singen. Ich singe das Volkslied: „Ein niedliches Mädchen ein junges Blut etc.“ Ich singe es im Takt des Orchesters, aber alles nur im Phantom. Plötzlich sprengt auf dem Weg ein Reiter an uns vorüber, ich höre das Ross schnauben. Der Reiter scheint von einer Trompete, das Schnauben von Trommeln gekommen zu sein. Da ist plötzlich das ganze Phantom ver-

schwunden. Mit ihm verschwinden auch die zärtlichen Gefühle, die ich während dieses Bildes hatte. Ein anderes Bild taucht auf, ein Garten, jedoch ähnlich wie das vorige Bild. Keine Blumen, aber Gebüsch und Dämmerung. Der Himmel ist bläulich, nicht so blau wie am Tag. Ich bin einsam, X ist nicht mehr bei mir. Ich bin schwermütig, aber nicht so wie im ersten Satz. Ich gehe in dem Garten, ich komme an einen Hügel. Es wird etwas heller, aber es bleibt doch die Dämmerung. An Analyse dieses zweiten Satzes ist zu erwähnen, dass das erste Bild etwas Ähnlichkeit hat mit einer Stelle in einem hiesigen öffentlichen Garten. Ferner war B vor etlichen Wochen mit X beim Tanz. Da sagte X, B solle ein Lied singen, und B sang damals das Volkslied: „Sah ein Knab' ein Röslein stehn".

Vierter Satz: Ich bin in einer Schlacht. Viele Soldaten, Reiterei und Infanterie, hessische Uniformen. Sie laufen durcheinander, ich höre sie schreien und schiessen. Von allen Seiten Flinten- und Kanonenschüsse, aber kein Pulverdampf. Manchmal geht alles in einen Knäuel zusammen. Die Reiter galoppieren fort, ich höre den Galopp der Pferde. Er wird schwächer und verschwindet. Ich höre das Schiessen wieder von neuem, aber dann hört der Kanonendonner auf, das ganze Phantom verschwindet. Am Schluss taucht wieder ein Garten auf, ich gehe mit der Person X darin spazieren, ich habe eine zärtliche Stimmung. Die Landschaft ist hell, ein Wasser ist in dem Garten, ähnlich wie ein See. Auf diesem See sind kleine Wellen, rings um den See sind grüne Wiesen und weiterhin auch grosse Bäume.

2) Arie von Händel. Die Flöte und die Stimme der Sängerin geben Blumen. Rote Tulpen, rote und weisse Astern. Ein Bassin ist da mit einem Springbrunnen und bewegtem Wasser; rings um das Bassin sind wieder die Blumen, bald viele, bald nur einzelne. Auch ein Bach taucht auf, ich stehe daran und sehe hinein, ich sehe das Wasser fliessen, ich sehe Vergissmeinnicht am Bachesrand. Ich bin allein, ich habe helle Kleider an, wie ich sie in Wirklichkeit nicht besitze und nur bei Andern gesehen habe.

3) Klavierkonzerte, nur die ungarische Phantasie von Liszt beobachtet. Sie giebt hohe Berge mit dem Gedanken, dass ich auf den Alpen bin. Tiefe dunkle Abgründe. Ich sehe einen Fluss unter mir, ich sehe wie er über Felsen stürzt. Auch ein Bahnzug jagt vorüber. Menschen sind keine da, nur am Schluss erscheint einmal eine kräftige Mannesgestalt in der abgetragenen Kleidung eines Tyrolers.

4) Ouvertüre von Brahms. Konnte wegen Ermüdung nicht mehr beobachtet werden.

Vergleichung von A und B.

Bezüglich des feststehenden Hauptbildes im ersten Satze der Symphonie scheint zunächst keine sonderliche Übereinstimmung zwischen den beiden Beobachtern stattzufinden. A ist im Gebirge, B auf dem Wasser. Indessen haben Berge und Wasserwellen doch ähnliche Formenelemente, und ebenso enthält eine Fahrt auf dem Wasser teilweise ähnliche Momente wie ein Spaziergang auf dem Land. Deutlicher ist die Übereinstimmung zwischen beiden Beobachtern hinsichtlich des Details. Völlig übereinstimmend bei beiden ist die Einsamkeit. Bei A ist es die einsame Mannesgestalt, in der aber doch etwas von dem Ich ist; bei B ist es das Ich selber. Bei beiden ist auch das Gefühl und das Bewusstsein der Einsamkeit vorhanden. Bei beiden sind die fremden Menschen da und das Bewusstsein, dass es fremde Menschen sind. Bei B schwellen die Wogen an, bei A ist einmal ein ähnliches, ein Sturm im Wald mit stürzenden Bächen. Der zweite Satz der Symphonie hat bei beiden Beobachtern dasselbe Kolorit, es ist bei beiden Abenddämmerung. Bei beiden auch spielen die zärtlichen Erinnerungen mit, bei B sind sie direkt vorhanden und von zärtlichen Gefühlen begleitet, bei A tauchen sie wenigstens als angeregte helle Vorstellungen auf. Ähnlich war bei der ersten Beobachtung der Pastoral-Symphonie (S. 28) auch im ersten Satz ein Gefühl vorhanden, und bei der dritten Beobachtung (S. 62) tauchte dafür die helle Vorstellung von Kinderszenen auf. Bei dem zweiten Satze der vorstehenden Symphonie ist auch der Charakter der Landschaft bei beiden

Beobachtern nicht sehr verschieden, es sind öffentliche Gärten. Bei beiden geht der Weg vorüber, hier gehen bei A einzelne Personen, und bei B sprengt ein Reiter daher. Bei beiden Beobachtern wird auch das Phantom am Schlusse heller. Der dritte Satz blieb vollständig, der vierte Satz teilweise unbeobachtet, und es kann daher hier ein Vergleich nicht stattfinden. Aber das gut beobachtete Schlussbild des vierten Satzes und der ganzen Symphonie zeigt wieder die auffallendste Übereinstimmung. Beide Beobachter sehen ein grösseres Wasser, einen Teich vor sich, über das Wasser gehen die Wellen, und rings um den Teich stehen die Bäume. Eine genauere Übereinstimmung kann wohl niemand erwarten. In der Arie von Händel kommen bei beiden die Blumen, insbesondere diejenigen von roter Farbe vor. In den Astern bei B hat man wohl das Analogon der Nelken von A. Übereinstimmend ist auch der Schluss der ungarischen Phantasie, bei A und B treten hier die derben Gestalten aus dem Volke resp. die kräftige Gestalt des Tyrolers auf. Charakteristisch sind die Berge, die Felsen und die stürzenden Wasser bei B. Sie erinnern deutlich an den Schluss der Préludes (S. 36), wie sich dieselben im Phantom bei A zeigten. Der wild-geniale Charakter der Lisztschen Komposition ist also in beiden Gehirnen, unabhängig von einander und unbewusst, zu demselben Ausdruck gelangt.[1]

Dem eben beschriebenen Experimente liessen wir vier Monate später, am 26. Februar 1894, ein zweites folgen. Der Konzertzettel verzeichnete in diesem Falle die folgenden Orchesternummern:

1) J. Haydn, Symphonie G-dur. a) Adagio e Allegro; b) Largo; c) Menuett; d) Finale.

2) Brahms, Konzert für Violine mit Orchester, vorgetragen von Heermann.

3) Saint-Saëns, Phaeton.

4) „ „ Totentanz.

5) Mendelssohn, Meeresstille und glückliche Fahrt.

---

[1]) S. Anhang über Liszt.

Wir hatten also zunächst hier eine der Symphonien von Haydn, den wir bis jetzt noch nicht beobachtet hatten und der A auch vollig unbekannt war. Sodann wieder den Phaeton von Saint-Saëns, den wir anderthalb Jahre vorher schon einmal beobachteten (S. 70) und dessen sich auch A vorher wieder entsann. A hatte überhaupt Kenntniss von dem Inhalt des Konzertzettels, B wurde derselbe wieder vollständig vorenthalten. Die Versuche wurden genau so ausgeführt und protokolliert, wie vier Monate früher.

Versuchsperson A.

1) Haydnsche Symphonie, erster Satz: Im Phantom tauchen tanzende Kinder auf. Dazu ein schwermütiges Gefühl, wie ich es manchmal habe, wenn ich Kinder auf der Strasse vor Militärmusik hertanzen sehe. Vor ein paar Wochen las ich Konzuelo von G. Sand, in welchem Roman auch ein Stück der Jugend J. Haydns verarbeitet ist. Ich fand darin auch die Bemerkung, dass sich Haydn jener Jugendzeit späterhin noch manchmal mit Thränen in den Augen erinnert habe. Diese Bemerkung fiel mir auf, vielleicht spielt sie in jenem Gefühle mit.

Zweiter Satz: Eine Landschaft. Dunkle Schluchten, durch Celli und Bässe gegeben. Wenn die Violinen mehr hervortreten, so kommen Hügel hinzu, auf deren Scheitel das helle Sonnenlicht ruht. Dazu eine Abschiedsstimmung, ein Abschied auf ewig. Junge Leute tauchen auf, sie ziehen fort, sie stehen auf den Hügeln und winken von da den letzten Abschied zurück.

Dritter Satz: Tanzende Gestalten im mittleren Alter. Etwas schwerfällige Bewegungen, was vom Cello zu kommen scheint.

Vierter Satz: Viele Gestalten und so wechselnd, dass keine Gruppe mit besonderem Charakter heraustritt.

2) Brahms'sches Violinkonzert. Das Orchester für sich giebt eine Landschaft, einen grünbewachsenen Abhang. Unten am Abhang ist eine Strasse, ein Pfad führt durch Gebüsch den Abhang hinauf, und an diesem letzteren selber tauchen mit den Tonfiguren des Orchesters Bäume und

bunte Blumen auf. Plötzlich verschwindet das Bild, und eine helle Wasserfläche taucht statt seiner auf — das Violinsolo hat eingesetzt. Ein Kahn ist auf dem Wasser, und dieser Kahn wiegt sich in demselben Rhythmus wie die Tonfiguren der Violine.

3) Saint-Saëns, Phaeton. Ein Wagen mit zwei übergrossen Rädern. Die Räder sind braun, der Wagen ist bunt. Auf dem letzteren steht eine undeutliche Gestalt, sie hat die eine Hand über dem Kopfe, als ob sie da etwas hielte. Pferde sind keine zu sehen. Die Flammen sind nicht schön rot, wie anderthalb Jahre zuvor, die Violinen im Orchester sind zu schwach. Die Flammen tauchen nur manchmal auf wie Flächenblitze mit matten Farben. Der entscheidende Strahlenblitz ist scharf und rot, er geht zuerst schräg nach unten, dann senkrecht herab. Nach ihm wird alles matt und dunkel.

4) Totentanz. Sofort ist Dämmerung. Die Toten kommen einzeln von allen Seiten heran. Eine Menge von Gestalten in fahlem Kolorit und mit flatternden Kleiderfetzen. Die Einen schief, die Andern an Stöcken daherhinkend, wieder Andere mit halbverwesten Gesichtern und wieder Andere Skelette mit hohlen Schädeln. Die Pauke schlägt herein, und alles geht in einem tollen Wirbel durcheinander. Beinahe wäre dieser Totentanz Karnevalsmusik, es fehlt nicht viel, so entstünden katzenjämmerliche Masken. Sie entstehen jedoch nicht, es geht nur bis an die Grenze. Merkwürdig auch in anderer Weise sind diese Toten. Ich träume nicht selten vor dem Erwachen, dass ich bei Toten wäre; ich habe das auch in meiner Jugend geträumt. Ich entsinne mich, dass ich in meiner Jugend in diesen Träumen solche hinkende, solche halbverweste Gestalten und solche Gerippe gesehen habe, wie sie hier in dem Totentanz auftauchten. In meinen jetzigen Träumen sind die Toten ganz anders, sie haben die Erscheinung von lebenden Menschen, und ich habe dazu nur den Gedanken, dass es Tote seien. Die Gestalten im Totentanz führen auch noch auf eine andere Erinnerung zurück. Die Kleiderfetzen hängen diesen Toten insbesondere um den Hals, sie hängen da wie weisse

Kragen. So habe ich es mehrfach auf hiesigen Messen gesehen, wo vor einzelnen Schaubuden die Wachsfiguren mit solchen weissen Halskragen standen. Diese Wachsfiguren hatten für mich immer etwas Totenähnliches an sich.

5) Mendelssohns Meeresstille und glückliche Fahrt. Eine Wasserfläche taucht auf, aber kein Schiff. Die Wasserfläche verschwindet und statt ihrer springt eine Strasse ein. Ein Wagen fährt auf der Strasse, der Wagen ist bekränzt und mit jungen Leuten besetzt. Die jungen Leute sind sehr lebhaft, sie jubeln, ich sehe das aber nur, ich höre es nicht. Der Wagen taucht mehrfach auf, dann ist er verschwunden. Die Violinen spielen, es giebt ein Phantom von lauter grauen Strichen. Ich denke: man meint, es solle regnen. Im Moment geht auch ein Platzregen nieder.

. Versuchsperson B.

1) Symphonie, erster Satz. Ein schöner Garten. In dem Garten sind spielende Kinder, und unter diesen bin ich selber. Ich habe mein Äusseres wie etwa in meinem zwölften Jahre. Auch die andern Kinder haben ungefähr dasselbe Alter.

Zweiter Satz. Eine weite Wasserfläche. Ich stehe mit einer Person des andern Geschlechtes am Ufer. Wir nehmen Abschied von einander mit Küssen, was ziemlich lange andauert. Ich habe den Gedanken, dass es ein Abschied auf sehr lange Zeit sei. Die Szene ist stumm, ohne Worte. Dann ist ein Kahn da, jene Person ist jetzt darinnen und fährt davon. Ich sehe dem Kahn noch lange nach, ich sehe ihn in der Ferne verschwinden. Einsam sitze ich dabei auf einem Felsen, ich bin sehr traurig, ich seufze. Dann bin ich allein in einem Wald, die Abschiedsstimmung dauert fort. Ich singe: „Leb' wohl, leb' wohl“, ich singe es mit andern Tönen als im Orchester, aber doch mit dessen Rhythmus.

Dritter Satz. Ich sehe eine Bauernkirmes. Es ist in der Hauptsache eine Erinnerung von einer speziellen Kirmes, auf der ich vor mehreren Monaten tanzte. Ich selber tanze in dem Saal, ich habe dabei mein jetziges Äussere, meine

jetzigen Kleider. Ausser mir tanzen noch andere junge Leute, Bauernburschen und weissgekleidete Mädchen. Auch ältere Personen und Kinder sind noch in dem Saal, alles Landleute, wie man sie auf einer Kirmes sieht; sie spielen jedoch keine Hauptrolle. Während ich so tanze, höre ich im Phantom einen Walzer spielen, zu dessen Klängen ich bei jener Kirmes wirklich tanzte. Ich höre diesen Walzer und dabei doch auch zugleich die Symphoniemusik.

Vierter Satz. Ich habe mein Äusseres wie etwa in meinem vierzehnten Jahr. Ich bin mit andern Kindern auf einem grasbewachsenen Platz und tanze auf diesem letzteren. Es spielt hier eine Erinnerung aus jenem selben Dorfe mit, wo die Kirmes stattfand. Es war bei einer Fahnenweihe, wo so auf einem grasbewachsenen Platz getanzt wurde. Einmal in diesem Satz geht es auch wie ein Eisenbahnzug vorüber, ich sehe den Rauch, ich höre das Rauschen des Zuges. Die Personen in diesem sowie in dem vorigen Satz sind nicht stumm, wir sind laut, wir sprechen.

2) Violinkonzert. Blieb unbeobachtet.

3) Phaeton. Ich stehe zuerst mit andern Leuten sehr hoch auf einem Balkon, ich sehe über einen Wald und ein Feld hin. Ich höre militärische Trommeln und Trompeten, ich höre es im Phantom, nicht aus dem Orchester. Ich höre Pferdegetrappel, ich sehe keine Pferde und keine Reiter, aber ich halte es für Soldaten, ich sehe die blinkenden Helme. Die letzteren verschwinden nach rechts in dem Wald. Zur Linken in einer Entfernung wird unten auf dem Felde gekämpft. Ich kann nichts deutlich unterscheiden, es sind graue Staubwolken da. Diese werden manchmal dichter und dunkler und dann wieder heller. Die Leute auf dem Balkon reden viel. Dann steigen wir von dem Balkon herab, wir bewegen uns abwärts auf einer breiten Treppe. Die Treppe hat einzelne Absätze, führt aber ungebrochen, also in derselben Richtung schräg nach unten. Es ist ein grosses Menschengedränge beim Herabsteigen, es geht langsam, nach und nach. Wir kommen in eine Stadt herab, das Menschengedränge verliert sich, die Menschen sind in ihren Häusern. Der Himmel wird grau. Kein

Wetterleuchten. Ein unheimliches Gefühl. Dann plötzlich ein Strahlenblitz, er geht erst im Zickzack von oben nach unten und dann senkrecht herab. Er ist weiss wie elektrisches Licht. Darnach wird das Bild unklar, es wird dunkel und schwärzer. Es sind viele Menschen da, die jemanden begraben; ich weiss nicht wen. Ich höre zuletzt militärische Trauermusik. Während dieses ganzen Werkes sehe ich weder einen Wagen, noch Räder, noch Pferde, noch Flammen.

4) Totentanz. Es ist Dämmerung. Aber das Bild ist undeutlich, Farben und Formen sind verschwommen, es kommt alles nicht recht zur Erscheinung. Nichts von Toten, nichts vom Friedhof.

5) Meeresstille und glückliche Fahrt. Wegen Ermüdung unbeobachtet.

Vergleichung von A und B.

Der erste Satz der Symphonie stimmt im wesentlichen bei A und B überein. Es sind tanzende Kindergestalten. Im zweiten Satz differieren die Phantome wieder hinsichtlich Wasser und Gebirge. Es ist ähnlich wie im ersten Satze der Beethovenschen Symphonie (S. 85), und es gilt hier dasselbe wie dort. Man bemerke auch, wie in Meeresstille und glückliche Fahrt (S. 89) statt einer Wasserfahrt eine solche auf dem Lande auftritt. Man bemerke, wie bei B selber während dieses zweiten Satzes der Symphonie statt des anfänglichen Wassers zuletzt der Wald auftaucht. Charakteristisch und gemeinsam sind für beide Beobachter die Abschiedsstimmung, das Davonziehen junger Leute und der Gedanke eines Abschieds auf ewig oder doch auf lange Zeit. Im dritten Satz traten bei A und B tanzende Gestalten auf, bei beiden weder alte Leute noch Kinder. Bei A sind es Personen mit schwerfälligen Bewegungen, bei B sind es Landleute, schwerfällige Bauern. Der vierte Satz ist wegen ungenügender Beobachtung von A nicht vergleichbar. Aber die ganze Symphonie, die Phantome bei beiden Beobachtern tragen noch einen ganz besonderen Charakter. Es ist jugendliches Leben, es sind junge Ge-

stalten, die hier bei A und B auftauchen. Es ist durchaus der Charakter des jugendfrischen, oft kindlich naiven Josef Haydn. Es sind andere Phantome als bei Beethoven, bei Schumann oder irgend einem der übrigen von uns vorvorgeführten Komponisten. Interessant ist der Phaeton bei B. Das eigentliche Programm (S. 70), der Sonnenwagen mit dem Jüngling, mit Flammen und Rossen taucht zwar nicht auf. Aber was wirklich erscheint, ist in etwas anderer Weise eine überraschend genaue Ausführung dieses Programmes. Zuerst die Höhe des Balkons, auf dem sich B befindet; sie stimmt überein mit der anfänglichen Höhe des Sonnenwagens. Dann der Kampf auf dem Felde und die Staubwolken, die bald dunkler, bald heller sind, das stimmt mit dem Kampf Phaetons um die Lenkung des Wagens und auch mit den aufleuchtenden Flammen. Der Hufschlag der Pferde wird im Phantom wenigstens gehört. Darnach das Herabsteigen vom Balkon, dieses Herabsteigen mit Schwierigkeiten und in einzelnen Absätzen; es hat wieder sein genaues Analogon in dem Niedergang des Sonnenwagens. Darnach das unheimliche Gefühl unten auf der Strasse, der Blitz, der Gedanke, dass jemand begraben wird: es stimmt alles genau mit dem Programm. Man lasse hierbei nicht ausser Acht, dass B absolut nichts von diesem Programm wusste. Man bemerke auch, wie in diesem Herabsteigen von dem Balkon in einzelnen Treppenabsätzen wieder eine Ähnlichkeit mit den charakteristischen Terrassen in der Symphonie desselben Komponisten (S. 55) besteht. Auch ein Vergleich von A und B hinsichtlich dieses Phaeton giebt deutliche Übereinstimmungen. Die Flächenblitze und die heller werdenden Staubwolken, der Strahlenblitz, der bei A erst schräg und dann senkrecht, bei B erst im Zickzack und dann gleichfalls senkrecht herabgeht. Die Verdunkelung des Bildes, nachdem dieser Blitz erschienen ist, tritt ebenso bei A wie bei B ein. Da ist auch noch der Totentanz desselben Komponisten. Auch hier ist wieder die Dämmerung bei beiden Beobachtern. Bei B ist jedoch noch alles undeutlich. Die Phantome sind nicht zur Entwickelung gelangt, wahrscheinlich wegen Ermüdung des Gehirns.

Sechste Untersuchung.

Beobachtungen an einzelnen Musikinstrumenten und Tonquellen. Metall- und Holzblasinstrumente, Streich- und Schlaginstrumente. Violin-, Klavier- und Gesangsvirtuosen. Unabhängigkeit der Musikphantome vom Äusseren der Instrumente und der äusseren Umgebung, von zufälligen früheren Associationen und individuellen Momenten. Der Nachweis, wie bei der Entstehung, der Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken die direkten Übergänge zwischen den verschiedenen psychischen Sphären absolut und unwillkürlich stattfinden. Der eingehende Nachweis und die genaue Formulierung des ersten Hauptsatzes oder Grundgesetzes hinsichtlich dieser Übergänge. Die Frage, inwieweit die Tonwerke im Sinne der Komponisten anderweitig wiedergegeben werden können, und der Einfluss des Virtuosentums. Der Nachweis, wie sich Gefühle und Gedanken in absoluter Weise im Sinne des Hauptsatzes an der Entstehung, der Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken beteiligen.

Wir haben unsere Beobachtungen in einem Punkte zu ergänzen. Der Inhalt der Musikphantome hängt nicht ab von der äusseren Erscheinung der Musikinstrumente. Hörner, Posaunen, Trompeten sind von gelber glänzender Metallfarbe, und allerdings treten bei ihren Tönen auch ab und zu Phantome in gelben Farben auf. Bei jenem interessanten Bilde in der Volkmannschen Symphonie (S. 57) ergiesst sich eine gelbe Wolke über die Gestalt. In der Oceansymphonie Rubinsteins (S. 70) ergiesst sich ebenso ein rötlichgelbes Licht über die Kämme der stürmenden Wogen. In der Ouvertüre zum fliegenden Holländer (S. 72) taucht bei dem Leitmotiv des Holländers die weite Wasserfläche mit gelben Wogen auf. Aber das Gelb in diesen Phantomen hat mit der Metallfarbe jener Blasinstrumente nichts zu thun, diese Farbe und dieser Metallglanz wurde von uns überhaupt nie-

mals in einem Phantom beobachtet. Jene Wolken, jene Wogen haben Farben, wie man sie vorzüglich am Himmel sieht, die Farben können matt und diffus sein, es kann aber auch ein Glanz hinzutreten, wie wenn eine Wolke von der untergehenden Sonne durchleuchtet wird. Zudem erscheinen bei den Tönen jener Blasinstrumente manchmal auch andere Farben oder Lichter und sodann auch ganze Phantome, welche der Form nach mit dem Äusseren jener Instrumente wiederum nichts zu thun haben. Im Parsifal (S. 69) erscheint die dekorierte Halle mit Bogenfenstern und festlich gekleideten Rittern. In der Freischütz-Ouvertüre springt der Hochwald ein. Bei Hartmanns nordischer Heerfahrt (S. 48) zerteilen diese Instrumente die Wolken des Himmels, wie sie denn überhaupt im grossen und ganzen das Bild lichter machen und dazu räumlich bedeutend erweitern. In jenem Kammermusikabend (S. 57), von dem wir das schöne Phantom beim Klavier des Schumannschen Quintetts registrierten, beobachteten wir auch die Beethovensche Sonate für Klavier und Horn op. 17. Sie wurde von de Haan und Rhode ausgeführt, das Klavier gab hellrote und rosafarbene, das Horn gab dunkle rote Phantome. Im Sommer 1895 hörten wir eine italienische Musikkapelle, die u. a. eine Phantasie über Mascagnis „Cavalleria rusticana“ vorführte. Die Hauptthema und Melodien wurden von einem Horn mit Schönheit und Leidenschaft ausgeführt, und gegen das Ende der Phantasie, wo wohl der Messerkampf geschildert war, erschienen bei den Klängen jenes Instrumentes ganze Ströme von rotem Blut. Sie erschienen im Phantom, obgleich A diese Oper noch nicht gesehen, noch gehört hatte. Man ersieht also, dass die äussere Erscheinung der Metallblasinstrumente keinen Einfluss auf die Phantome ausübt, welche ihre Töne hervorrufen. Nicht anders ist es mit den Holzblasinstrumenten und den Streichinstrumenten. In der Melusinen-Ouvertüre (S. 65) geht bei den Holzblasinstrumenten ein roter und bei den Violinen ein gelber Schein von dem Wasser aus, um sich über die Gewänder der Frauengestalt zu ergiessen. In der Ocean-Symphonie geben die Bässe die schwarzen Schatten und die dunklen Abgründe, das

Piccolo reisst diese Abgründe noch weiter auf, und die andern Holzblasinstrumente geben die weissen, die roten Kämme der Wogen. Der Blitz in der Pastoral-Symphonie (S. 29) und im Phaeton (S. 88 und S. 91) erscheint in rotem oder auch elektrischem Licht, es ist jedenfalls wieder Piccolo. Die Flöte, die Holzblasinstrumente geben vorzüglich die roten Farben, sie geben mit ihren schönen weichen Rhythmen die roten und die bunten Blumen, an denen manche Werke, so die C-moll-Symphonie Beethovens (S. 53), so reich sind. Sie geben auch Wellen und fliessendes Wasser. Bei Hartmann (S. 49) schlängelt sich bei der Melodie eines solchen Instrumentes ein heller Bach durch das Wiesengrün. Die Streichinstrumente sind im Phantom von derselben Mannigfaltigkeit. In tiefen Tonlagen geben sie alle graue Farben, dunkel und schwarz. Sie geben in den Phantomen zumeist die Schatten und Abgründe, sie geben aber auch die dunklen und die grauen Wolken. Die Celli geben fast immer nur graue Farbentöne, in der Beethovenschen C-moll haben sie manchmal einen Anhauch von Rot. So hörten wir auch den Cellovirtuosen Grützmacher am 16. Januar 1893. Er spielte das Cellokonzert in D-moll von Volkmann. Das Cello gab für sich allein nur ein graues Band, das sich im Zickzack bewegte, bei den tieferen Tönen trat ein Anhauch von Rot hinzu. Wenn das Orchester hinzutrat, so kamen auch die Blumen im Phantom. Er spielte weiter eine Romanze von Volkmann mit Klavierbegleitung, und auch hier gab das Cello nur die grauen Farbentöne. Das Klavier (W. de Haan) gab wieder hellrote Farben und bei dem weichen, schön verbundenen Spiele auch Blumen. Wenn die Violinen in höheren Tonlagen spielen, so erweitert sich das Bild nach der Höhe hin. Die einsame Gestalt in Beethovens B-dur (S. 56) steht dann auf der Höhe, und immer bei solchem Spiele der Violinen wird das Phantom heller, die Wolken zerteilen sich und der Himmel erscheint ätherisch in durchsichtigen Farben. Schön ist das Violinenspiel Pablo de Sarasates. Am 10. Dezember 1894 spielte er hier ein Mendelssohnsches Konzert, und während des wundervollen reinen Spieles dieser Violine trat das be-

gleitende Orchester vollständig zurück, es verlor alle Macht im Phantom. Nur die Violine giebt noch Phantome und Farbe, eine weite Landschaft mit einem leuchtenden Himmel darüber. Die Farben des Himmels sind in stetem Wechsel, bald rot oder gelb, bald grünlich oder auch hellgrau. Immer dabei sind sie glänzend und leuchtend, klar durchsichtig und in die Weite gehend. Bei dem raschen und leichten Staccato zerteilt sich der Himmel in ein Meer von einzelnen Funken, rot und hellrot und in steter Bewegung. Während wir diese Untersuchungen niederschreiben, hören wir ferner in der Generalprobe zu einem Symphoniekonzert am 19. Oktober 1896 den an der hiesigen Hofkapelle als Konzertmeister thätigen Violinvirtuosen Ludwig Zimmermann, der mit grosser Energie und Wärme spielt. In den tieferen Lagen giebt seine Violine Phantome von schöner grauer Farbe, von roten Lichtern überhaucht oder von roten und orangefarbenen Lichtern umrandet. In den höheren Lagen giebt sie die leuchtendroten Phantome oder das leuchtende Orang oder bei tragischer Stimmung die Erscheinung des leuchtenden Grün. Manchmal bei dem energischen Spiele fällt es in diese Phantome herein wie ein Goldregen oder wie die funkelnden Lichter, in denen die Diamanten aufblitzen. Der Künstler spielt ungarische Lieder zu Pianofortebegleitung, da tauchen vor allem diese funkelnden Lichter auf, und in ihr fast wildes Feuer setzt das Pianoforte unter den Händen W. de Haans in einem schönen harmonischen Kontraste andere Farbenphantome von einem nicht strahlenden aber sammetweichen Rot. Je reiner überhaupt die Töne der Violinen und der anderen Instrumente sind, desto klarer und durchsichtiger werden die Phantomfarben. Auch Formen können durch die Violinen des Orchesters zur Erscheinung kommen. Bei mittelmässigen Kompositionen und eben solchem Spiel taucht als Phantom nicht selten ein dämmeriger Raum auf, der von grauen senkrechten oder wagrechten Strichen durchzogen wird. In der Schubertschen Symphonie (S. 54) geben die Violinen eine graue Fläche und dann Wasserwellen. Im Vorspiel zu Tristan und Isolde (S. 73) geben sie den dunklen Strom, und bei anderen Kom-

positionen Wagners und anderer Komponisten geben sie auch Wasser und Wasserwellen, teils licht und durchsichtig, teils farbig bis zu gelb und rot. Im Phantom (S. 71) werden die roten Flammen durch die Violinen gegeben. S. 88 erscheinen dafür nur die Staubwolken und das Aufleuchten in der Art von Flächenblitzen.

Lassen wir noch einige Bemerkungen über andere Instrumente folgen. Die Pauken geben dunkle Wellen. Wenn der Ton in höheren Tonlagen ausklingt, so werden diese Wellen auch höher. In dem schönen Phantom bei Siegfrieds Trauermarsch (S. 73) geben die Pauken die blutroten Quellen. In dem Totentanz (S. 88) werden durch sie die Gestalten in einen wirren Knäuel zusammen getrieben. Bei vielen Komponisten wird durch Paukenschläge die Vorstellung des gewaltsamen Todes angedeutet. Dies ist für uns merkwürdig, weil der Tod doch im tiefen Grunde eine Trennungsvorstellung ist. Vielleicht aber ergiebt ein genaueres Studium dieses Instrumentes auch Momente in dieser Hinsicht. Wir haben oben mitgeteilt, wie bei dem Staccato der Violine Sarasates sich der Himmel in ein Meer von einzelnen Funken teilt. Ähnliche Trennungen und Vervielfachungen sind charakteristisch für Triangel und Becken. Der Triangel im Feuerzauber (S. 51), sowie bei dem glühenden Rheingold (S. 73) giebt diese einzelnen Funken mit jedem Schlag. Das Becken vervielfacht diese Erscheinung. Wenn dasselbe beim Herabreissen des Rheingoldes hereinschlägt, so erscheint der ganze Regen von Funken. Das Phantom des glühenden Feuers wird zerteilt, oder das Einzelfeuer wird vervielfacht. Ähnliches haben wir bei einer maurischen Phantasie von Moszkowsky beobachtet. In dieser Phantasie treten als Phantome eine ziemliche Anzahl von bewegten Gestalten hervor. Mit einem mal schlägt da das Becken Fortissimo herein, und mit diesem Schlag tauchen Hunderte von Kindergestalten auf, alle bewegt, rosig und hell. Also auch hier diese merkwürdige Vervielfachung oder Trennung in kleinere Teilphänomene. In Schumanns Paradies und die Peri (S. 69) ist ein Nixenchor. Im Phantom erscheinen halbwüchsige Gestalten, sie erscheinen bei den Schlägen

des Beckens oder Triangels. Aber diese Instrumente waren (jedenfalls im Sinne Schumanns) nur leise genommen, und mit diesen leisen Schlägen erschienen auch nur einzelne jener Gestalten, sie erschienen auch entfernt nicht in jener hundertfachen Anzahl wie bei dem starken Beckenschlag bei Moszkowsky oder wie die Funken beim Herabreissen des Rheingoldes. Interessant und von allgemeinerem Interesse sind auch die Phantome beim Klavier. Das geniale Spiel Stavenhagens, besonders bei der ungarischen Rhapsodie, giebt dunkle Abgründe. Dazu Wellen und rote Blumen. Die Klaviervirtuosin S. Menter spielte am 22. Oktober 1894 Beethovens Klavierkonzert in Es-dur, das Klavier giebt bei starkem Spiel in den tieferen Lagen gleichfalls dunkle Abgründe, in den mittleren und höheren Lagen kommen Blumen und Farben, insbesondere hellrot und orange. Eine ungarische Rhapsodie für Klavier allein giebt ein Ähnliches. Schön sind auch die Phantome, welche wir am 11. November 1895 bei dem Spiel des Klaviervirtuosen Fredrek Lamond beobachteten. Der noch junge Künstler hatte ein schön verbundes Spiel und einen sehr weichen Anschlag. Diese Momente sind der Entwickelung von Blumen im Phantom sehr günstig. Es erscheinen rote Rosen, Nelken, Schlüsselblumen zu ganzen Dutzenden. Es tauchen auch einzelne Blutstropfen auf und bei grossen Läufen oder Figuren auch langgestreckte Blumen, ähnlich wie Fuchsia. Die tieferen Lagen geben dazu einen dunklen Hintergrund oder auch dunkle Wellen. Interessant ist auch die Beobachtung S. 57, wo der Klavierpart im Schumannschen Quintett unter den Händen W. de Haans jene dunkle Gestalt und jene Sternennacht im Phantom erzeugte. Bei der Begleitung des Cellos (S. 95) giebt das Klavierspiel de Haans gleichfalls Blumen und rote Farben. Rot und orange sind überhaupt die Farben, welche A für die mittleren und höheren Lagen beim Klavier besonders beobachtete. Indessen hängen sie zunächst sehr von dem Anschlag ab. Nur bei einem schönen weichen und doch vollen Anschlag giebt es klare Farben, und auch die Form dieses Farben-Phantomes hängt sehr bedeutend von dem Anschlag ab. Es ist merkwürdig,

wie jeder Klaviervirtuos infolge seines besonderen Anschlages auch ein ganz besonders gestaltetes Farbenphantom für einen einzeln angeschlagenen Ton ergiebt. Ein solcher Ton in mittleren Lagen erscheint bei dem einen wie ein rotgelber Flächenblitz, bei dem andern wie eine rote runde Fläche. Wieder bei einem andern taucht zuerst diese Fläche auf, um dann unbestimmt in den Rändern zu verstrahlen. Oder bei einem andern auch vergeht das Phantom flächenartig in Licht und Schatten. Diese feinen Nuancen sind jedoch, wie gesagt, nur bei Virtuosen, nur bei künstlerischer Naturanlage zu beobachten. Das unverbundene harte Spiel von Schülern sowie der grossen Masse von Dilettanten und ferner auch das Spiel jener Virtuosen, die nur nach der technischen Seite etwas leisten, erzeugt weder jene interessanten Farbenphantome noch auch Blumen oder Wellen oder Gestalten und Landschaften. Da haben wir auch noch etliche Beobachtungen an Menschenstimmen. Die von einer Menschenstimme gesungenen Töne können sehr schöne Farben erzeugen. Auch hier ist wie bei den mittleren und höheren Lagen des Klaviers für die höheren Töne das Rot vorherrschend. Auch hier muss der Ton voll und weich und vor allem rein sein, wenn klare Farben erscheinen sollen. Eine heisere, eine unreine Stimme giebt stets nur Phantome von unreiner grauer Farbe, weshalb auch die Chöre (siehe Missa solennis, S. 67) das Phantom dunkel und grau färben, denn in den Chören herrschen die mittelmässigen Stimmen vor. Mittelmässige Tenöre geben im Phantom immer die unrein grauen Wolken, mit harten dunklen Stellen durchsetzt, und nur in einzelnen Momenten färben sich diese Wolken mit Rändern von rotem oder gelbem Licht. Bei grossen Tenören aber erscheinen im Phantom rote und orangefarbene Wolken, wie vom Sonnenlicht durchleuchtet. Bei dem Tenoristen Alvary-Achenbach, den wir als Tannhäuser und Siegfried hörten, flutete im Phantom ein ganzer Strom von orangefarbenem Licht heran, so sonnig durchleuchtet und auf- und niederwogend, so heranziehend, sich wendend und beim Ausklingen des Tones sich in der Ferne verlierend. Ein grosser Bariton, M. Stury, zur Zeit

an der hiesigen Hofbühne, giebt Phantome von schönem weichem Grau und dazu einem ebenso schönen weichen Rot. Der Bassist Messchaert aus Amsterdam giebt ebenfalls jenes Grau, aber in den tiefsten Lagen giebt er ein sattes Schwarz und in den Höhen ein dunkles Rot. Man ersieht hieraus, dass ebenso, wie ein Cello rot geben kann, auch diese Farbe sich bei Bass und Bariton einstellen kann, dass sie also, wie es scheint, durch die absolute Tonhöhe wenigstens nicht allein bestimmt wird. Noch seltener als die einfachen Farbenphantome sind bei der Menschenstimme die Blumen. Wir haben sie S. 82 und 84 bei W. Schauseil gefunden, und sie waren bei dieser Sängerin, die in der Klangfarbe ihrer Stimme einer Flöte ähnelt, sehr schön entwickelt. Wir haben sie bei der Konzertsängerin Johanna Nathan aus Frankfurt a. M. mehrfach beobachtet und ebenso bei Signorina Prevosti, als sie hier die Traviata sang. Noch seltener als diese Blumen tauchen andere Phantome bei Vokalmusik auf. Wir haben jedoch S. 68 einen solchen Fall, wo der Bass das Phantom eines Baches in einem Abgrund erzeugt. Ganz ähnlich wie bei Hartmann (S. 49) das Holzblasinstrument ebenfalls die Erscheinung eines Baches veranlasst. Die Farben der Menschenstimme sind wie gesagt rot, es kommt aber auch orange und weiss oder grau vor. Selten ist grün, wir haben es hie und da bei einem Bariton und bei Tenören im tragischen Gesange beobachtet, und ebenso bei einer Operettensängerin. Bei dieser letzteren fiel uns das Hellgrün der Sopranstimme in den mittleren Lagen mehrfach auf, und einmal trat dabei auch ein schönes Phantom auf: Eine helle Wasserfläche, über welche von der Seite her ein schönes grünes Palmblatt herabhing.

Hiermit schliessen wir unsere Bemerkungen über Instrumente und vokale Tonquellen. Es handelte sich bei denselben allerdings nur um vereinzelte Beobachtungen, wie wir sie im Laufe dieser Jahre neben den vorher mitgetheilten grösseren Beobachtungsreihen noch gelegentlich registrirten. Indessen sind dieselben doch exakter Natur, und sie können auch eine vorläufige Orientierung für eingehenderes Studium des Einflusses von Instrumenten und Ton-

quellen abgeben. Man ersieht beispielsweise, dass ein und dasselbe Phantom etwa die rote Farbe oder das Aufhellen des Bildes oder Wolken und Wasserwellen, durch sehr verschiedene Instrumente angeregt sein können. Ebenso dass umgekehrt ein und dasselbe Instrument sehr verschiedene Phantome wachzurufen vermag. Ferner, und dies ist eigentlich die Frage, wesshalb wir diese Erörterung über die Instrumente an dieser Stelle in den Gang unserer Untersuchungen einfügten, ferner ersieht man zur Genüge, wie die äussere Erscheinung der Instrumente und Tonquellen absolut gar keinen Einfluss auf das Phantom ausübt. Die Phantome haben mit den Farben und Formen der Instrumente wie wir dieselben mit dem Auge wahrnehmen, absolut gar nichts zu thun. Eine Sängerin mag wie immer gekleidet sein: ihre Stimme giebt dasselbe Phantom. Ein Bassist mag blond sein: seine Stimme erzeugt gleichwohl die Phantome von dunkler Farbe. Und ebensowenig wie das Aeussere der Tonquellen, ebensowenig ist auch ein spezifischer Einfluss für die Umgebung nachweisbar, in welcher sich der Beobachter befindet. Die Beobachtung mag in einem primitiven Saale oder in einem reich ausgestatteten Theatergebäude stattfinden: die Phantome bleiben qualitativ dieselben. Manchmal taucht das Phantom des eignen Körpers auf, aber dieses Phantom stimmt in der Regel nicht mit dem Aeusseren des Beobachters, wie derselbe in dem Konzertsaale sitzt. Es sind andere Kleider, Erinnerungen oder auch veränderte Formen. Allerdings hat diese gleichzeitige Umgebung doch einen bestimmten Einfluss, aber dieser ist nicht spezifischer Natur sondern er geht nur in der Richtung einer allgemeinen Hemmung der Phantome. Unsere Versuchspersonen A und B machen unabhängig von einander mehrfach die Bemerkung, dass während des Eintritts scharf ausgeprägter Phantome die Wahrnehmung der gleichzeitigen Umgebung zurücktritt, dass diese Umgebung schattenhaft wird. Aber dies ist nicht immer in vollem Masse der Fall, und wenn es eben nicht ist, dann stört die Wahrnehmung der gleichzeitigen Umgebung das Phantom. Die Bewegung einer Person, die Be-

wegung eines Fächers, ungehöriges Reden können die Erscheinung der Phantome hindern oder schwächen. Bei nicht sehr guter Disposition können auch die Bewegungen im Orchester, besonders diejenigen der Violinbogen störend einwirken. Wenn A durch einen Operngucker sieht und also die Aufmerksamkeit in der Wahrnehmungsphäre des Gesichts konzentriert ist, so erscheint kein Phantom. Sophie Menter spielt eine Gondoliera von Liszt. A erwartet Wellen und hat dieselben auch in der hellen Vorstellung. Aber gleichzeitig sieht A aufmerksam auf die Klaviatur und die Hände der Künstlerin, und die Phantome bleiben völlig aus. Manchmal allerdings sind die Phantome so mächtig, dass sie selbst diesen Faktor überwinden können, besonders dann, wenn das Orchester gross und fortissimo einsetzt. Das Phantom bei dem Siegfriedsmarsch S. 73 springt ein trotz der Scene auf der Bühne und trotzdem A beobachtet, wie man den erschlagenen Helden davonträgt. Der Funkenregen des herabgerissenen Rheingoldes S. 73 springt als Phantom auf, trotzdem A zugleich beobachtet, was auf der Bühne vorgeht und welch ein Unterschied zwischen dem scenischen Bilde und dem Phantome stattfindet. Alles in allem haben wir in unseren Beobachtungen also auch nicht den geringsten Grund zu der Annahme, dass die Wahrnehmung der gleichzeitigen Umgebung, diese rein zufällige Association, einen qualitativen, einen spezifischen Einfluss auf das Phantom ausübt. Das Phantom wird vielmehr lediglich durch die gehörten Töne, die gehörte Ton- und Klangmasse wachgerufen. Alle unsere Beobachtungen lassen hierüber absolut keinen Zweifel. Das Orchester beginnt zu spielen, die Phantome erscheinen. Das Orchester ist zu Ende, die Phantome sind einen Moment nach dem letzten Accord gleichfalls verschwunden. Ein Ton, eine Tonfigur, die Melodie eines Instrumentes gehen auf, und mit denselben erscheinen und verschwinden die Phantome. Die Violine Heermanns (S. 88) setzt ein, und sofort kommt auch das Phantom. In der Jupitersymphonie (S. 35) wiederholt sich eine bestimmte Tonfigur, und jedesmal bückt sich die Gestalt nach Blumen. Im vierten Satz der Pastoralsymphonie

(S. 61) kommt das Thema der Landleute wieder und mit ihm auch wieder diese Landleute. Der Bach S. 49 und der Bach S. 68, sie fliessen mit den Melodien des Instrumentes mit dem Gesange des Bassisten. Die Wolken zerteilen sich, die Wasser-Wogen, die Kähne wiegen sich, die Blumen erscheinen und häufen sich, die Wälder stürmen, und die Felsen stürzen: alles nur mit der Musik, mit den vernommenen Tönen. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass diese Töne die Phantome wachrufen und mit ihrem Charakter als Phantome bestimmen. Nun kann man die weitere Frage aufwerfen, ob dieselben Töne und Tonmassen auch immer dieselben Phantome zur Erscheinung bringen. Bei der Fülle von Erinnerungen in einem Menschengehirn und bei der Fülle dessen, was jeden Tag in demselben aufgeht, wäre es wohl möglich, dass dieselben Tonmassen zu verschiedenen Zeiten auch Phantome von ganz verschiedenem Charakter wachriefen. Wir haben jedoch auch diese Frage oben in anderem Sinne entschieden. Die Phantome sind in den Hauptzügen die nämlichen, sei es am Vormittage, sei es am Abend desselben Tages. Nur bei anderem Spiele des Orchesters erfahren sie auch ihre Aenderungen. Die Pastoral-Symphonie ergiebt nach vier Jahren im grossen und ganzen dasselbe Resultat wie früher. Und bei unseren zwei Beobachtern A und B finden wir in den Hauptzügen und im charakteristischen Detail unabhängig von einander wiederum dieselben Phantome. Es kann also wiederum keinem Zweifel unterliegen, dass zu denselben Tönen und Tonmassen auch stets wieder sich dieselben oder doch ähnliche Phantome einstellen. Die gehörten Töne und die Phantome haben keinen bewussten Übergang. Töne sind für das Bewusstsein etwas ganz anderes als gesehene Phantome, eine bewusste Verknüpfung oder Association in der Art eines bewussten Übergangs spezifischer Elemente existiert nicht. Der Beobachter weiss wohl, dass die Phantome mit diesen oder jenen Tönen auftreten, dass ein Zusammenhang existiert, aber wie der Zusammenhang ist, das kommt nicht in sein Bewusstsein. Mehrfach finden wir in unseren Journalen die Bemerkung, dass für A das Orchester nur als eine

Begleitung der Phantome erscheint. Der Zusammenhang zwischen der Wahrnehmungsphäre des Gehörs und den übrigen Spähren, in welchen die Phantome auftreten, ist also ein unbewusster. Tief im Unbewussten gehen von der Wahrnehmungsphäre des Gehörs bestimmte Elemente zu jenen anderen Sphären über. Sie gehen im Grossen und Ganzen stets in derselben Weise über, das heisst so, dass zu bestimmten Tonelementen auch ganz bestimmte Elemente oder Elementgruppen in den Phantomen gehören. So ist es in den Gehirnen der Beobachter. Wie aber ist es im Gehirn des Komponisten? Unsere sämtlichen Beobachtungen geben auf diese weitere Frage die entscheidende Antwort. Man überblicke noch einmal diese Beobachtungen. Bei der Pastoral-Symphonie folgen die Phantome Zug um Zug dem Programme Beethovens. Die Kompositionen von Mozart, de Haan, Franz Liszt (S. 35 bis S. 36), sie geben die ihnen zugehörigen Phantome. S. 43 in der Ouvertüre zur Melusine und der Alpenszene treten die Phantome korrekt auf, trotz entgegengesetzter heller Vorstellungen und Gedanken. Die Programm-Symphonie von Berlioz S. 44, das Purpurlicht im Parsifal S. 69, die verschiedenen Ouvertüren S. 72 und das merkwürdige Beispiel der Phantome, die von B beim Phaetom S. 90 beobachtet werden: Alles dies legt wieder Zeugnis ab von der Übereinstimmung mit den Intentionen der Komponisten. Dazu noch der Umstand, der aus allen unseren Beobachtungen hervorgeht, dass nämlich die verschiedenen grossen Meister auch Phantome von verschiedenem eigenartigem Charakter erzeugen und dass sie dies thun in ganz ähnlicher Weise in dem Gehirne von A wie in demjenigen von B: wir meinen, dass hiernach über die Entscheidung in unserer Hauptfrage kein Zweifel mehr bestehen kann. Bei unseren Beobachtern gehörten zu bestimmten Tonelementen auch ganz bestimmte Elemente oder Elementgruppen in den Phantomen: bei den grossen Tonkünstlern muss dasselbe stattfinden. Dort bei unseren Beobachtern ist es eine Anregung oder ein Übergang auf unbewussten Wegen, und bei der Entstehung von Tonwerken im Gehirne der Kom-

ponisten muss sich der Prozess gleichfalls tief im Unbewussten vollziehen. Nur ist der Prozess hier ein umgekehrter als dort bei den Beobachtern, bei der Komposition gehen die unbewussten Elemente von den übrigen psychischen Sphären nach der schaffenden Gehörsphäre hin. Aber wie, wird man nun angesichts der Tragweite dieses Resultates fragen, wie ist es nun mit diesen übergehenden Elementen? Zu bestimmten Tonelementen sollen ganz bestimmte Elemente oder Elementgruppen in den Phantomen gehören. Wäre es aber angesichts der Komplikation der Verhältnisse und angesichts der grossen Zahl von Phantomen nicht doch möglich, dass es sich nur um konventionelle und zufällige Übereinstimmungon handelte? Man hört eine Trompete bei einem feierlichen Einzug, man hört sie bei anderen ähnlichen Gelegenheiten. A und B können sie so gehört haben, und bei der Konstanz sozialer Verhältnisse und menschlicher Einrichtungen könnten sie auch von dem Komponisten unter ähnlichen Verhältnissen gehört worden sein. Ein Phantom, das den Intentionen des Komponisten ungefähr entspricht, wäre dann immer nur der Beweis einer zufällig gleichen Association im Gehirn von Komponist und Beobachter. Ein ursprünglicher gesetzmässiger Übergang zwischen den verschiedenen Gehirnsphären wäre noch nicht bewiesen, es wäre noch nicht bewiesen, dass durch bestimmte Tonelemente auch ganz bestimmte Elemente oder Elementgruppen in den anderen Gehirnsphären zur Erscheinung gebracht würden. Aber dieser Einwurf könnte höchstens nur dann aufrecht erhalten werden, wenn man nur über ein paar Beobachtungen verfügte. Überblickt man unser gesamtes Material, so wird dieses Gegenargument hinfällig. Es treten Landschaften, Himmel und Wolken, Wälder, Personen, Blumen, Farben im Phantome auf. Wer denkt bei dem Anblick von alledem an Orchestermusik? Wo soll die zufällige Association herkommen? Trompeten kommen in den meisten von uns beobachteten Orchesterwerken vor. Warum aber treten immer wieder andere so charakteristisch verschiedene Phantome auf? Wenn ich eine Trompete bei einer feierlichen Gelegenheit höre, so

sehe ich eine Menge von Personen, ich sehe Strassen, Fahnen, geschmückte Räume, ich kann dutzende und selbst hunderte von Erinnerungen aus diesen Ereignissen in meinem Gehirn haben. Sie sind alle zufällig associiert, aber warum tauchen nicht hunderte solcher Erinnerungen nun bei der Musik als Phantome auf? warum nur solche, wie sie den Intentionen der Komponisten entsprechen? Gewiss ist, dass zufällige und individuelle Elemente mitspielen, aber nicht minder gewiss ist, dass neben ihnen die nicht zufälligen ursprünglichen Übergänge in entscheidender Weise statthaben. Die Töne treffen in diesem Sinne eine Auswahl in den Erinnerungen der anderen Sphären und umgekehrt. A hat viele Erinnerungen von Landleuten im Kopf, arbeitende Bauern, Tanzmusiken, Raufereien, Roheiten jedweder Art. Warum bei dem dritten Satze der Pastoral-Symphonie taucht denn nichts von alledem im Phantom auf, warum keine von diesen Roheiten? Beethoven wollte sicherlich keine Bauernroheit in seiner Symphonie schildern, die Musik ist Harmonie und Schönheit, und Gemeinheit und Roheit sind den Phantomen ferne, weil die Musik in diesem Sinne eine Auswahl unter den Erinnerungen trifft. Nur wenn der Komponist es selber darstellen will, wie in der Symphonie von Berlioz das Fratzenhafte auftritt, oder wenn eine Komposition von dem leitenden Dirigenten in brutalem Charakter wiedergegeben wird, wie bei der vorläufigen Beobachtung der Tannhäuser-Ouvertüre S. 18, dann wird auch das Phantom zur Fratze oder zur Gemeinheit. Man möge unsere Musikphantome einmal mit dem Inhalt von Träumen vergleichen. Die Menschen träumen, sie träumen viel Gemeines und Rohes, viel Ereignisse aus dem alltäglichen gemeinen Leben, viel Elend und Qual. Im Laufe eines Jahres kann man Tausende von einzelnen Phänomenen träumen. Warum aber kommt von diesem Elend nnd dieser Roheit, von diesem kleinen Alltagsleben nichts in den Musikphantomen vor, die doch den Träumen verwandt sind? Der Tonkünstler steht über dem Allem, er schafft das ästhetisch Schöne, und dieses letztere strömt in Tonwellen hin und regt nur die ihm adäquaten Phantome an. Wir haben

schon mehrfach gesagt, dass in einem Gehirne Hunderttausende von einzelnen Erinnerungen niedergelegt seien. Warum, fragen wir noch einmal, warum treten als Phantome nicht andere von diesen Erinnerungen auf, als gerade diejenigen, welche den Intentionen des Komponisten entsprechen? Während der fünf Jahre dieser Beobachtungen hat A mehr denn 100 Opern und Schauspiele gesehen, hat hiervon Tausende von speciellen interessanten Erinnerungen im Gehirne angesammelt. Warum taucht nichts davon in den Symphoniekonzerten als Phantom auf? A hat Beethovens Fidelio mehrfach gesehen und war von diesem Werke tief ergriffen. Warum tauchen keine Scenen aus dieser Oper in einem späteren Symphoniekonzerte als Phantome auf? Warum bei einem Orchesterwerk nicht solche Phantome, die bei einem anderen Werke beobachtet wurden und die doch zu Tausenden wenigstens unbewusst noch im Gehirn von A niedergelegt waren? Warum bei B erschienen nicht als Phantome die Bilder von Essen und Trinken und materiellem Wohlergehen, die doch mit angenehmen Gefühlen in diesem Gehirne associiert sind? Wiederum alles in allem haben wir absolut keinen Grund zu der Annahme, dass es sich bei unseren Phantomen nur um zufällig übereinstimmende Associationen handelt. Unsere Entscheidung bleibt durch das Gegenargument unerschüttert. Nun kann man noch ein anderes fragen. Finden directe Übergänge zwischen der Gehörs- und den anderen Sphären statt? Oder ist nicht vielleicht ein gemeinsames Mittelglied zwischen diesen Sphären? Die Musik, pflegt man zu sagen, erregt vor allem Gefühle. Wirken nun wohl etwa die Töne zuerst auf die Gefühlsphäre und geht nicht vielleicht von hier aus erst indirekt die Anregung nach den übrigen Sphären? Auch hierüber lassen unsere Beobachtungen wenig Zweifel. Wir haben bei manchen Kompositionen Phantome in der Gesichtsphäre beobachtet, ohne dass zugleich merkliche Gefühle vorhanden gewesen wären. Berlioz erzeugte zum Teil solche Phantome, ohne dass A auch nur die geringste Stimmung dabei gehabt hätte. Die Stimmung, das Gefühl kann daher inbezug auf die Phantome nicht das Primäre



sein. In der B-dur Symphonie (S. 57) wiedersprechen die Bewegungen der einsamen Gestalt zum Teil direkt den angeregten Gefühlen. Auch möge man bemerken, dass die Deutlichkeit der Phantome von der Stärke des Orchesters abhängt. Wenn das Orchester deutlich gehört wird, dann treten auch die Phantome deutlich heraus, im höchsten Sturme des Orchesters sind sie von dämonischer Kraft. Aber anders als das Orchester ist die Rolle der Gefühle gegenüber den Phantomen der anderen Sphären. In der Ouvertüre von Bargiel (S. 71), in Schumanns Paradies und die Peri (S. 69) und bei dem genialen Spiele B. Stavenhagens werden starke Gefühle angeregt, aber diese verstärken nicht die Phantome, sondern sie schwächen ihr Erscheinen oder hindern es vollständig. Wir wollen mit alledem nicht behaupten, dass die Gefühle für das Erscheinen der Phantome auch qualitativ bedeutungslos seien. Es finden so viele unbewusste Prozesse im Gehirne statt, und das Traumleben kann uns lehren, dass das Auftauchen eines Phänomens von den begleitenden, wenn auch oft unbewusst bleibenden Gefühlen mitbedingt wird. Aber eine Rolle als allgemeines Mittelglied bei jenen Übergängen können wir den Gefühlen nach den angeführten Beobachtungen nicht zuerkennen. Auch ein allgemeiner Überblick über unsere Beobachtungen muss uns dieselbe Überzeugung schaffen. Gefühle sind immer unbestimmter Natur, und sie können daher nicht als Mittelglied für so specielle Übereinstimmungen angesprochen werden, wie wir sie beobachteten. Aus demselben Grunde können wir auch keine anderen Mittelglieder, etwa die Veränderung von Athembewegungen oder die Veränderung der Herzthätigkeit, annehmen. So scharf ausgeprägte Übereinstimmungen können nur durch direkte Übergänge zwischen solchen psychischen Sphären hergestellt werden, welche stark differenzierte Phänomene insbesondere im Anschluss an die stark differenzierten Sinnesorgane aufweisen. Es können motorische Momente daran betheiligt sein, und diese sind ja auch in den Sinnesorganen vorhanden, aber die motorischen Momente gehören eben mit zu den betreffenden Sphären. In jedem Falle

müssen wir also die direkten Übergänge zwischen den einzelnen Sphären festhalten. Hiermit schliessen wir unseren Beweis. Unsere Hauptfrage haben wir im bejahenden Sinne entschieden, und wir bringen unsere Antwort nun in die folgende Fassung:

Bei der Entstehung, der Wiedergabe und der Aufnahme von Tonwerken sind nicht bloss die Gehörssphären in Thätigkeit, sondern es finden auch stetig Übergänge oder Anregungen von oder zu andern psychischen Sphären statt. Unter diesen Übergängen oder Anregungen giebt es solche, welche ihrem speziellen Inhalte nach nicht durch zufällige gleichzeitige oder frühere Associationen, noch durch bewusste Vorstellungs- oder Willensakte, noch durch individuelle Momente bestimmt werden, sondern sich als unbewusste und unwillkürliche, als absolute und ursprünglich gesetzmässige Prozesse charakterisieren. Soweit diese letzteren zur Geltung kommen, werden durch bestimmte Phänomene oder Gruppen ähnlicher Phänomene in der einen Sphäre auch nur ganz bestimmte Phänomene oder Gruppen ähnlicher Phänomene in den anderen Sphären angeregt, und die Vorstellungen, Gedanken und Gefühle, welche sich in dem Gehirne des schaffenden oder ausführenden Künstlers bewusst oder unbewusst an der Entstehung oder Wiedergabe eines Tonwerkes beteiligen, können so ohne weiteres mit charakteristischen Zügen in den Gehirnen derjenigen Personen wieder auftauchen oder angeregt werden, welchen das Tonwerk zu Gehör gebracht wird.

Dieser Satz wurde mit einer Einschränkung formuliert. Wir haben zwar von den Phantomen nachgewiesen, dass sie nicht wesentlich durch zufällige, willkürliche oder individuelle Momente bestimmt werden. Aber neben diesen Phantomen laufen noch eine Menge andere Vorstellungen und Gedanken im Gehirne einher, von denen, wie oben an-

gedeutet wurde, wir nicht das Gleiche behaupten dürfen. Bei dem Klange einer Trompete kann thatsächlich die Erinnerung von feierlichen Einzügen etc. auftauchen. Bei dem Klang eines Waldhorns kann ich an Wald-, Jagd- und Jägerlieder erinnert werden, bei dem Klang einer Harfe an denjenigen, von dem ich sie einmal spielen hörte. Eine Melodie, eine Tonfigur kann mir eine ähnliche Musik mit all den zugehörigen Situationen und besonderen Umständen ins Gedächtniss rufen. Die Worte, die Lieder und Operntexte, welche der Musik untergelegt werden, können in umfassender Weise ein gleiches thun, und ebenso kann bei dem Anhören eines Werkes dasjenige aufwachen, was wir vorher über dasselbe gelesen oder gehört oder was wir überhaupt musikalisch erlernt haben. Selbst die Phantome sind nicht völlig ohne individuelle Momente, wie der Vergleich unserer beiden Versuchspersonen lehrt. Sie enthalten auch zufällige Elemente, wie zum Beispiel aus jenem Phantom des Alexanderwagens bei Verdis Requiem hervorgeht, welches durch den zufälligen Gedanken an den makedonischen Alexander wenigstens mit bedingt wurde. Es giebt also bei dem Anhören von Musik immerhin noch eine bedeutende Menge von Associationen, von willkürlichen und individuellen Momenten, welche durch unser Gesetz nicht berührt werden konnten. Wir haben dieselben daher nicht in dieses Gesetz mit einbezogen und dieses eben eingeschränkt nur auf einen Teil der stattfindenden Übergänge und Anregungen, eben jenen Teil, der in den Phantomen so deutlich heraustritt. Dies gilt auch nicht bloss von der Aufnahme von Tonwerken, sondern es trifft auch die Vorgänge im Gehirne des Komponisten. In diesem schaffenden Gehirne finden selbstverständlich so auch eine Menge von zufälligen und individuellen Associationen statt. Namentlich sind es hier rein musikalische Erfahrungen und die umfassenden technischen Studien, welche bei der Komposition mitwirken. Ein Komponist hat Vorliebe für bestimmte Tongattungen, Figuren, Accorde, Instrumente, er ist Abhängigkeit von der Leistungsfähigkeit der Instrumente. Das sind bewusste, das sind erlernte und vielfach zufällige oder individuelle Mo-

mente. Ja bei Berlioz haben wir darauf hingewiesen, dass gerade diese bewussten Momente den Eintritt der unbewussten Übergänge im Sinne unseres Gesetzes stören können. Und bei Hartmann haben wir gesehen, wie gerade die bewussten Momente im Gehirne dieses Komponisten, nämlich der Zug des Heeres, in unseren Phantomen nicht erschien, dafür aber doch ein Ähnliches, nämlich der Zug der Wolken. Es sind also nicht alle die Momente im Gehirn des Komponisten, welche sich wohl im Sinne des Gesetzes an der Entstehung eines Tonwerkes beteiligen und in den Gehirnen der aufnehmenden Personen wieder zur Erscheinung kommen, es ist eben nur ein Teil, wenn auch ein sehr charakteristischer. Wir durften daher auch in unserem Satze nicht mehr wie in den vorangegangenen Untersuchungen von den eigentlichen Intentionen des Komponisten reden, bei welchem Ausdruck das bewusste Moment doch wesentlich ist; wir haben vielmehr statt dieser Intentionen die Ausdrücke „Vorstellungen, Gedanken und Gefühle“ gesetzt und diese aus Gründen, die weiterhin noch deutlicher werden, sowohl für das bewusste als auch das unbewusste Gebiet in Anspruch genommen. Da das Erscheinen der Phantome sowohl als auch die geniale Komposition von Dispositionen im Gehirn und Organismus abhängt, da also unsere Übergänge nicht immer und nicht stets in demselben Umfange vor sich gehen, da die bewussten und zufälligen Associationen sowie organische Prozesse auch hindernd einwirken können, so mussten wir noch die einschränkenden Worte hinzufügen: „soweit sie zur Geltung kommen“. Da ist auch noch eine weitere Thatsache, die in dieser Formulierung unseres Gesetzes auffallen mag. Wir haben nämlich in diesen Satz noch die Wiedergabe von Tonwerken mit einbezogen. Diese Wiedergabe hängt von den ausführenden Musikern, von dem Orchester und insbesondere von dessen Leiter ab. Wir haben schon bei unseren vorläufigen Beobachtungen (S. 26) anlässlich der Tannhäuser-Ouvertüre gesehen, wie verschieden die Auffassung, die Ausführung und die Phantome sein können. Wir haben auch später angedeutet, wie bei demselben Orchester infolge verschiedener

Nüancierungen und momentaner Auffassungen sich die Phantome für ein und dasselbe Werk in der Generalprobe und am Konzertabend verschieden herausstellen können. Das Grundmoment bleiben die Töne, wie sie die Partitur giebt, aber die Ausführung im Orchester tritt als ein sehr notwendiges und wesentliches Moment hinzu. Wir sagten S. 99, dass das Klavierspiel eines Virtuosen, der lediglich die Technik beherrscht, keine Phantome erzeugt. Wir führten S. 94 das Horn in der italienischen Kapelle an, welches durch sein temperamentvolles Eintreten die Ströme fliessenden Blutes im Phantom hervorrief. Wir haben im hiesigen Theater den Siegfriedsmarsch mehreremal gehört und beobachtet. Aber nur bei guter Disposition im Orchester traten jene schönen Phantome (S. 73) auf. Man kann fragen, wie angesichts dieser Thatsachen überhaupt ein Orchester die Vorgänge im Gehirne eines Komponisten im Grossen und Ganzen immer richtig wiedergeben könne. Wir haben die Komposition von W. de Haan (S. 36), wir haben auch diejenigen von Hartmann (S. 49—50). In beiden Fällen dirigierten die Komponisten selber, und es konnte wenigstens hier kein Zweifel sein, dass ihren Intentionen entsprochen wurde. Aber auch dann, wenn die Komponisten abwesend oder längst gestorben sind, ist die Auffassung und Ausführung im Orchester keineswegs so individuell, wie es auf den ersten Blick erscheint. Es verhält sich hier ähnlich wie mit der sozialen Ordnung. Diese soziale Ordnung ruht nicht in geschriebenen Gesetzen, sondern sie ruht in den Gedanken und Vorstellungen, in den Gehirnen der Menschen. Die Einrichtungen, die Gesetze und ihre Autorität werden von Geschlecht zu Geschlecht durch Erziehung und tausendfachen Verkehr von Gehirn zu Gehirn verpflanzt. So ist es auch mit den musikalischen Traditionen. Die Komponisten haben ihre Freunde, ihre Anhänger und ihre Schüler. Diese tragen ihre Intentionen weiter, und so verpflanzen sie sich über spätere Generationen nach den verschiedensten Orten, nach den Mittelpunkten des musikalischen Lebens. Die Musiker, die Leiter der Orchester werden in den Musikschulen und von gebildeten Lehrern herangezogen, sie neh-

nehmen die Traditionen ohne weiteres in sich auf, sie lernen die Werke der verschiedensten Komponisten richtig auffassen. Zur Zeit wird ein italienisches Orchester wohl nur in den seltensten Fällen Richard Wagner gerecht werden, während die deutschen Orchester unter dem Einflusse der Bayreuther Schule die Intentionen des Komponisten sicherlich in der Hauptsache richtig wiedergeben. Ein jeder Orchesterdirigent mag individuelle Momente hinzuthun, und er thut sie bei jeder Aufführung eines Orchesterwerkes immer hinzu, sei es in der einen, sei es in der andern Richtung: im Grossen und Ganzen wird das individuelle Moment jedoch gegenüber seiner musikalischen Schulung und einer ganzen Reihe gegenwärtiger Einflüsse von Seiten anderer Musiker und Musikverständiger zurücktreten. Ein Dirigent hat seine Musikfreunde, er hört die Werke bei anderer Leitung, und bei der Vergleichung in seinem Gehirn wird diejenige Ausführung, welche den Intentionen des Komponisten entspricht, zumeist auch den Sieg behalten, denn sie ist die beste und daher auch die stärkste. Viel thut hier auch das Virtuosentum. Diese Virtuosen reisen von Stadt zu Stadt, sie tragen die Auffassungen nach den verschiedenen Konzentrationspunkten musikalischen Lebens. Sie mögen immerhin individuell sein, aber sie spielen doch mit Vorliebe das, was ihnen congenial ist. Dazu sind wirkliche grosse Virtuosen doch auch vielseitig, und nur die mittelmässigen Köpfe sind manieriert, aber auch für die Dauer einflusslos. Um den Einfluss der Virtuosen in unserer Frage zu ermessen, muss man die Aufregung beobachtet haben, in welche ein Orchester und sein Leiter bei dem Spiele eines dieser grossen Meister geraten. Da sind Momente, da sind bedeutende Eindrücke, die in den Gehirnen der Musiker mit der dämonischen Macht des Genies nachwirken, sei es bewusst, sei es noch mehr unbewusst. So beobachteten wir einmal das hiesige Orchester, wie es bei dem genialen Spiele B. Stavenhagens in der Generalprobe in Aufruhr geriet und diesen Aufruhr auch wieder im Spiele zum Ausdruck brachte. B. Stavenhagen ist ein Schüler Franz Liszts. Wir haben die Phantome bei der ungarischen

Phantasie (S. 85), und diese Phantome bei B haben eine frappierende Ähnlichkeit mit den Phantomen, welche A (S. 36) beim Schlusse der Lisztschen Préludes beobachtete. Diese Préludes wurden also doch von dem hiesigen Orchester wohl im Sinne Franz Liszts ausgeführt. Ein Beweis für die Richtigkeit unserer Anschauung von der im Grossen und Ganzen korrekten Wiedergabe der Kompositionen bedeutender Meister. Bei alledem sind es nicht bloss die Töne, nicht bloss die Partitur, welche die Auffassung bedingen, sondern es sind vor allem die psychischen Elemente, es sind die Gedanken, die Vorstellungen, die Gefühle, welche bei früheren Gelegenheiten in dem Gehirn der Musiker erregt wurden und welche nun bewusst oder noch mehr unbewusst nach unserem Gesetze wieder in Aktion treten. Ein gedankenloser, ein nur technisch gebildeter Dirigent wird den Intentionen eines grossen Komponisten niemals gerecht werden, sein Ideal geht über das korrekte Zusammenspiel nicht hinaus, und seine Musik erzeugt keine oder doch nur unvollkommene Phantome. Man ersieht also, wie auch die andern psychischen Sphären in dem Gehirn der ausführenden Musiker mitwirken und wie wir demnach die Wiedergabe von Tonwerken in unser Gesetz mit einbeziehen mussten. Noch ein anderer Umstand wäre über dies Gesetz zu erwähnen. Wir haben bei unseren Diskussionen zumeist nur die Gesichtsphantome berücksichtigt. Diese sind der Zahl nach die bedeutendsten, es kommen aber auch andere vor. Wir haben von den Gefühlen gesprochen, wir sagten, dass sie kein Mittelglied für das Erscheinen der andern Phantome seien. Wenn sie dies aber auch nicht sind, so werden sie doch selber durch die Musik stark angeregt. Man vergleiche die heitere Stimmung im ersten Satz der Pastoral-Symphonie, die Gefühle der Einsamkeit in mehreren Beethovenschen Werken, die Sehnsucht und Todesstimmung bei Schubert, die Abschiedsstimmung bei Haydn, die Doppelstimmung in der Schumannschen Symphonie, die Thränen im Paradies und die Peri und das Schluchzen bei Bargiel. Das sind alles Gefühle, und wir werden später ausführen, dass es im wesentlichen nur Erinnerungen von Gefühlen

sind, die schon einmal vorhanden waren und die nur durch die Musik wieder angeregt werden. Sie sind dem gegenwärtigen Individuum, das sich eben im Konzert befindet, eigentlich fremd, und wir werden diese angeregten Gefühle daher auch unter die Phantome rechnen müssen. Die Gefühlssphäre ist in unser Gesetz mit einbegriffen. Da kommen ferner in den Phantomen auch Gedanken vor. Gedanken, durch die Musik veranlasst, für das Phantom zwingend und mit absoluter Gewissheit. Der Gedanke in der Beethovenschen B-dur über die Gefühle, der in der D-dur sowohl bei A wie auch bei B, dass hier fremde Personen seien, der Gedanke der Einsamkeit bei mehreren Werken, der Gedanke einer Fahrt nach Amerika (S. 83) bei B, der Gedanke eines Abschiedes für ewig oder für lange Zeit (S. 87 und 89), endlich auch das Auftauchen der eignen Persönlichkeit mit dem Gedanken, dass dies das Ich sei, wie es mehrfach registriert ist. Die Anregungen gehen also nicht bloss in die Gesichts- und Gefühlssphäre, sondern auch in diejenige der Gedanken und Ideen. Sie gehen ferner auch in die Sprachsphäre und in die andern Partien der Gehörsphäre. S. 83 und 89 singt B im Phantom ein Volkslied oder ein Lebewohl. S. 84 hört B den Lärm einer Schlacht, S. 91 einen Trauermarsch mit Militärmusik, S. 90 einen Walzer. A hört S. 50 die Menschen jubeln. Es ist also klar, dass die Phantome auch in diesen Sphären auftreten können und dass wir auch sie bei unserem Gesetze mit einbegreifen müssen. In der Gehör- und Sprachsphäre finden gleichfalls jene Übergänge und Anregungen statt, in der Gehörsphäre müssen Trennungen in einzelne, wenn auch unter sich wohlgeordnete Partien stattfinden, und wir können daher auch, wie wir es in unserem Gesetze gethan haben, nicht bloss von einer einzigen Gehörsphäre, sondern von Gehörsphären sprechen. Mit alledem erkennt man allerdings, wie unendlich kompliziert die Verhältnisse sind und wie schwierig es ist, in den grossen psychischen Phänomenenkomplex einzudringen. Diese Erkenntniss muss sich uns überhaupt bei exakter induktiver Forschung auf dem psychologischen Gebiete immer von neuem aufdrängen, denn mit jedem Schritte, mit jedem Er-

folge werden wir sehen, dass sich das Forschungsgebiet immer mehr erweitert und kompliziert und dass immer umfassendere und noch tiefer gehende Untersuchungen notwendig werden. Es ist ein schwerer Weg, den die exakte psychologische Forschung zu gehen hat, aber der Gewinn ist dafür auch ein zweifacher. Einmal nämlich wird durch die exakte induktive Forschung die Phrase, der mystische Aberglaube und die unfassbaren Transcendentalphilosopheme wissenschaftlich zerstört, und zum andern wird auf einem zwar mühevollen, aber sicheren Wege die Frage nach dem Einflusse der Künste, nach der Entstehung von Kunstwerken in Angriff genommen. Unser letztgegebener Satz ist wenigstens ein erster entscheidender Schritt zu einer wirklichen Lösung dieses grossen Geheimnisses.

Darmstadt, Ende Oktober 1896.

Zweiter Teil.

Siebente Untersuchung.

Verallgemeinerung des Hauptsatzes und Weiterführung der Untersuchungen über Phantome und unbewusste Gehirnprozesse. Eingehender Nachweis, dass die Musikphantome keine pathologischen Phänomene sind. Heranziehung der Schlummerphantome zu den Untersuchungen, ihre exakte Beobachtung und Analyse. Eine erste Reihe von Beobachtungen über diese Phantome und der Nachweis der dabei im Unbewussten schaffenden Momente. Zurückführung auf spezielle Erinnerungen und Erinnerungselemente. Eine zweite Beobachtungsreihe zum Beweise, dass sich die Schlummerphantome in Substitutionsprozessen aus selbständigen psychischen Elementen unbewusst zusammenschliessen.

Unser Hauptsatz S. 109 wurde trotz seiner besonderen Einschränkung und Reserve doch in eine ganz allgemeine Fassung gebracht. Diese Verallgemeinerung wollen wir nun weiter verfolgen und dabei zugleich die tief im Unbewussten sich abspielenden Übergänge und Anregungen auch noch eingehender studieren. Wir haben für unsere Beobachtungen nur die Werke bedeutender Komponisten herangezogen. Wir haben weiter angedeutet, wie die Wiedergabe eines Werkes von der Disposition und der Bildung der ausführenden Musiker abhängt und wie es selbst Virtuosen ohne Auffassung giebt. Wir haben vor allem auch hinsichtlich der Aufnahme eines Tonwerkes unseren Satz nur auf die Beobachtungen an zwei Personen mit Phantomen gegründet. Man kann also fragen, ob dieser Satz (S. 109) auch eine allgemeinere Gültigkeit beanspruchen könne. Speziell die Phantome treten nur bei einem verhältnissmässig geringen

Prozentsatz von Personen ein, und man wird sie daher als anomal bezeichnen. Was ist aber normal und was ist anomal? Man kann das psychisch Normale nur als einen Durchschnitt definieren, sei es für das Individuum, sei es für das Geschlecht. Der Aberglaube und die Irrtümer des Mittelalters wurden von Millionen geteilt, sie waren damals durchaus normal. Eine jede hervorragende wissenschaftliche, künsterische, technische oder staatsmännische Leistung, ein jedes Talent ist anomal. Und wenn man sarkastisch sein will, so kann man wohl sagen, dass Beschränktheit, Unwissenheit und Irrtum die normalsten aller psychischen Phänomene um ums her seien. Es ist also kein Einwurf gegen unsere Beobachtungen, wenn man unsere Phantome als anomale Phänomene bezeichnet. Als im Jahre 1873 die Aufmerksamkeit der wissenschaftlichen Welt wenigstens vorübergehend auf die musikalischen Farbenphantome gelenkt wurde, versuchte man noch einen weiteren aber ganz ähnlichen Einwurf. Man sprach diese Farbenphantome als Symptome von Psychosen an, indem man sie mit den Hallucinationen der Geisteskranken in eine Reihe stellte. Man konstatierte sie auch in allerdings wenig eingehenden Beobachtungen bei den Geisteskranken selber, und man will auch gefunden haben, dass bei den Personen mit solchen Phantomen sich ein stärkerer Prozentsatz mit psychopathischer Belastung vorfände. Allerdings gab man dagegen auch zu, dass sich diese Phantome für die Diagnostik der Psychosen nicht verwerten lasse. Wer vollends unsere Beobachtungen überblickt, der wird diese Phantome wohl schwerlich noch unter die Erscheinungen des Irrsinns registrieren wollen. Man wird in den Handbüchern der Psychiatrie nach ähnlichen Erscheinungen vergeblich suchen. Die Depressionszustände des Irrsinns zeichnen sich durch eine Starrheit, durch ein Beharren auf einzelnen Vorstellungen, Ideen und tiefschmerzlichen Gefühlen aus. Bei der Psychose, die man speziell den Wahnsinn heisst, findet das gleiche Beharren auf einzelnen beschränkten Ideen statt. Ganz im Gegensatz hierzu sind unsere Phantome in einem steten Fluss begriffen, entsprechend dem Gange der Musik,

und wenn auch nicht immer mit heiteren so doch immer mit schönen Gefühlen verknüpft. In jenen extatischen Psychosen, welche man unter dem Namen der Tobsucht zusammenfasst, sowie in der sog. Verwirrtheit und Verrücktheit folgen allerdings die psychischen Momente im Gehirn und im Organismus des Kranken im raschen Wechsel aufeinander. Wenn man aber ein Analogon für die Tobsucht haben will, so wird man es wohl eher bei dem Tanze finden, der von allen Völkern und seit Jahrtausenden gepflegt wird und nicht selten zu den groteskesten Formen, in die wildesten Orgien ausartet. Mit jenen Sprüngen in den Muskelactionen eines Tobsüchtigen, mit dieser Flucht der Vorstellungen und Ideen und mit diesem jähen Wechsel der Stimmungen, mit all diesem sinnlosen und ungebändigten Aufruhr untergeordneter psychischer Momente hat das Auftauchen unserer schönen Phantome ganz im Sinne grosser Meister nichts zu thun. Bei manchen Psychosen kommen wohl Hallucinationen vor, die bis zu einem gewissen Grade willkürlich hervorgerufen werden können. Ein Wort, ein vorgehaltener Gegenstand können die Kranken zu einer Hallucination veranlassen, die mit jenem Wort, jenem Gegenstand in Verbindung steht. Aber das sind nur Einzelfälle, und man hat nie davon gehört, dass ein Kranker dabei in längerem Flusse und in so reicher Weise wie bei unseren Phantomen den äusseren Einflüssen auch mit seinen Hallucinationen gefolgt wäre. Alle Psychosen charakterisieren sich wesentlich durch die Störungen der Aufmerksamkeit. Wo es sich nicht um die speziellen beschränkten Vorstellungen und Ideen des Kranken handelt, da ist die Aufmerksamkeit nur schwer oder vorübergehend, vielfach aber überhaupt gar nicht auf äussere Erscheinungen festzuhalten. Schwerlich wird irgend ein Irrsinniger so dem Gange der Musik folgen können wie unsere Beobachter. Noch schwerer aber und geradezu unmöglich wird es für ein krankes Gehirn sein, diese Phantome scharf zu beobachten und dem Gedächtniss einzuverleiben. Wir sagten früher, wie diese Beobachtungen in der von uns angewandten Methode einen bedeutenden Aufwand von Gehirnkraft be-

anspruchen. Das Gehirn muss wohl genährt und gut ausgeruht sein, und je mehr dies der Fall ist, um so schärfer und reicher treten auch die Phantome heraus. Jede Nervosität, Unruhe, Ärger, Kummer hindern oder schwächen das Auftreten der Phantome. Und hierin liegt eben wieder der bedeutende Unterschied zwischen unseren Phantomen und den Erscheinungen des Irrsinns. Wir weisen an anderer Stelle nach,[1] dass eine Psychose ein Doppelprozess ist. Der Hauptprozess ist eine grosse Schwächung der Gehirnfunktion, ein Zurückweichen oder Versinken des Hauptkomplexes psychischer Erinnerungen. Der zweite Prozess ist ein progressives Heraustreten einzelner beschränkter Momente als Hallucinationen, als Wahnideen, Zwangsvorstellungen, Zwangsgefühle. Dieser zweite Prozess verdeckt häufig den ersteren und täuscht so über die tiefe Schwächung, aber diese letztere, diese Dementia ist stets vorhanden, und sie ist die Vorbedingung des zweiten Prozesses. Bei unseren Phantomen tritt nun allerdings, wie wir S. 101 andeuteten, auch eine Schwächung in der Wahrnehmungssphäre ein. Aber es ist eine willkürliche Schwächung, es ist nur ein Herüberlenken der Aufmerksamkeit auf die Phantome, und es ist keine Dementia im Gehirn. Trotz der Anstrengungen, welche speziell für unsere Versuchspersonen mit den Beobachtungen verknüpft waren, und trotz mehrfach eintretender Ermüdung bezeichneten sie noch mehrere Tage lang nach jenen Konzerten ihre Stimmung als eine gehobene, ihr Gehirn als frei und unbelastet. Es ist dies eben nur der Einfluss, welchen die Werke grosser Meister auf die Gebildeten und die von Natur günstig veranlagten Personen, nicht aber in gleichem Masse auf Geisteskranke, auf beschränkte Köpfe und ungebildete Menschen ausüben. Wir sagen: „nicht aber in gleichem Maasse“, und wir sind hiermit wieder auf die Frage gekommen, welche wir im Anfange dieser Untersuchung aufwarfen: Inwieweit kann unser Satz S. 109 allgemeinere Giltigkeit beanspruchen? Bereits in unserer ersten Untersuchung (S. 8) haben

[1] Allg. Einl. V.

wir jene merkwürdigen Phänomene charakterisiert, welche sich direkt vor dem Einschlafen oder direkt nach dem Erwachen einstellen. Diese Schlummerphantome, seither auch Schlummerbilder oder hypnagogische Hallucinationen genannt, gehören zu derselben Familie psychischer Phänomene wie die Musikphantome, und da sie ferner viel allgemeiner vorkommen, so können sie uns auch die Lösung unserer Frage anbahnen. Wir wollen daher jetzt eine Untersuchung der Schlummerphantome folgen lassen, und wir wollen uns dabei wiederum nur auf unsere umfassenderen Originalbeobachtungen stützen. Allerdings sind diese Schlummerphantome schon seit lange bekannt und auch von vielen Autoren beschrieben worden, aber zu einem entscheidenden Prinzip in ihrer Beobachtung ist man bis jetzt nicht vorgedrungen. Wir haben mehrfach herausgehoben, wie das Gehirn voll Millionen von Erinnerungen und Erinnerungselementen ist. Nur aus diesen Erinnerungen und Erinnerungselementen können sich die Vorstellungen, die Phantome, die Hallucinationen, die Träume, überhaupt alle sog. Phantasiegebilde wieder zusammenschliessen. Man hat auch diese Thatsache zwar häufig ausgesprochen, aber man hat sie einerseits doch nicht konsequent aufgefasst, man hat daneben immer noch den Gedanken einer schöpferischen Phantasie gehabt. Diese Phantasie, diese unfassbare, wunderbare Fähigkeit sollte mit Erinnerungselementen arbeiten, aber sie sollte sie dabei in freiem Schaffen zusammenfügen, sie sollte spezielle psychische Gebilde schaffen ohne Prototyp, d. h. in dieser Hinsicht aus Nichts. Zum zweiten hat man auch nicht die Konsequenz für die exakte Beobachtung zu ziehen vermocht. Wenn alle jene Phänomene nur Erinnerungen und Erinnerungselemente sind, dann müsste die erste und entscheidenste Frage die sein: Wie kamen diese Erinnerungen und Erinnerungselemente ins Gehirn? unter welchen Umständen, wo und wann waren sie zuerst im Bewusstsein? Man hätte die Phänomene vor allem in dieser Richtung analysieren, man hätte von jedem einzelnen Phänomen und jedem seiner Elemente den Versuch machen müssen, den speziellen Ur-

sprung nachzuweisen. In dieser Weise hätte man die Phänomene in ihre Elemente zerlegt, man hätte sie ebenso analisiert, wie der Chemiker eine organische Verbindung in ihre Elemente scheidet, und man wäre zu der fundamentalen Frage vorgedrungen, ob es denn wirklich diese Phantasie giebt, die so fabelhaft aus Nichts die speziellen Gebilde schafft, oder ob nicht vielmehr alle diese Gebilde mit all ihren Elementen und der speziellen Art ihres Zusammenschlusses aus sich selber heraus sich zusammenfinden, ähnlich wie sich die chemischen Elemente zu einer organischen Verbindung zusammen schliessen.[1] Hierzu kommt noch eine weitere Frage. Es sind Millionen Erinnerungen im Gehirn, aber sie liegen zumeist unthätig im Unbewussten. Wenn sie sich an den psychischen Prozessen beteiligen sollen, so müssen sie erst durch andere psychische Prozesse in den Erregungszustand versetzt werden. Diese Frage hängt mit den beiden vorigen zusammen, und sie wäre daher ebenso für eine exakte Beobachtung aller jener Phänomene zu berücksichtigen gewesen. Indessen war man wie gesagt bis jetzt zu diesen klaren Erkenntnissen noch nicht vorgedrungen, und so hat man auch die Schlummerphantome zwar beschrieben, aber ausser einigen gelegentlichen Bemerkungen hat man keine Analyse durchgeführt. Man hat sie ungefähr in der Art eines Sammlers von Raritäten und Kuriositäten registriert, der auch kein Urteil über Aechtheit und Ursprung der von ihm gesammelten Gegenstände besitzt. Allerdings hat die exakte Beobachtung und speziell diejenige der Schlummerphantome ganz enorme Schwierigkeiten. Sie sind vielleicht die aller phantastischsten Gebilde des Gehirnes, sie schiessen aus so weit auseinanderliegenden Elementen zusammen, dass viele von ihnen auch der geübtesten Beobachtung und Analyse widerstehen. Indessen ist es doch möglich, wenigstens einen Teil dieser Phänomene auf ihren Ursprung zurückzuführen, und da dieselben in einem Gehirne sich in derselben Weise wohl niemals wiederholen, so kann die eine Beobachtung

[1] Allg. Einl. II u. III.

inhaltlich die nichtanalysierten oder die Lücken der anderen Beobachtungen ergänzen und uns so doch ein Bild von diesen Phänomenen und ihren Gesetzen verschaffen. Es kann also auch hier ebenso wie bei den Musikphantomen nicht davon die Rede sein, dass wir uns etwa auf eine einzelne Beobachtung stützen, sondern wir müssen ganze Reihen derselben zur Verfügung haben. Auch darf man nicht wähnen, dass man Jedermann zu diesen Beobachtungen brauchen könne. Die betreffenden Personen müssen natürlich fürs erste gut entwickelte Schlummerphantome haben, und sodann müssen sie ebenso wie bei den Musikphantomen S. 22 entweder ein bestimmtes Interesse für diese Phänomene haben oder man muss ihnen dasselbe einflössen, damit sie sich der Mühe der Beobachtung, der Analyse und dem Protokollieren unterziehen. Wir selber haben in unserer Versuchsperson A einen solchen Beobachter gefunden, und wir registrieren die Schlummerphantome von A seit Jahren ebenso wie die Musikphantome. A beobachtet die Schlummerphantome, die abends vor dem Einschlafen oder morgens direkt nach dem Erwachen oder mittags nach Tisch bei einem kurzen Mittagsschlafe ab und zu sich einstellen. Von diesen Phantomen wird dann sofort versucht, die Zurückführung auf frühere bewusste Elemente und Anregungen durchzuführen, und die Ergebnisse werden dann sofort nach den S. 34 angedeutenden Prinzipien von uns protokolliert. Wir haben so seit fünf Jahren mehrere hundert Einzelphantome in unseren Beobachtungsjournalen registriert, und wir haben auch sie nach erfolgter Niederschrift nicht mehr angesehen. Erst mit der Abfassung dieser Untersuchungen 1896 haben wir die Beobachtungen wieder vorgenommen. Die folgenden Mitteilungen sind stets wieder genaue Copien aus unseren Journalen. Zunächst wählen wir einige einfachen Fälle aus und geben zugleich die Momente, durch welche die Phantome speziell angeregt wurden.

Ich lese am Tag in einem astronomischen Werke über Kometen; ich habe dies seit lange nicht gethan. Am Abend erscheint ein Phantom: ein tiefblauer Himmel mit einem grossen glänzenden Stern.

Ich lese mittags in einem anthropologischen Werke. Ich betrachte flüchtig eine Tafel von Exener, welche eine Hälfte der Grosshirnrinde darstellt. Auf dieser sind in Farben, rot, braun, gelb, grün etc. diejenigen Stellen der Grosshirnrinde gezeichnet, in welchen psychische Centren lokalisiert erscheinen. Ich stelle mir auch statt der Tafel die Wölbung eines Gehirnes objektiv vor. Ich lese noch etwas weiter und lege mich dann auf das Sopha. Es erscheint dann ein Phantom, in welchem ich meinen eigenen Kopf sehe, wie er in verschiedenen Farbstoffen liegt. Die Farbstoffe sind so zerstreut und ähnlich, wie man sie im Laden eines Materialisten zum Verkauf ausgelegt sieht. Ich habe bei dem Phantom auch den Gedanken, dass es mein eigener Kopf sei, der in diesen Farbstoffen liegt.

Ich bin bei jemand zu Besuch. Da ist eine weisse Katze, sie ist aber etwas schmutzig, als ob sie sich in der Asche gewälzt hätte. Mir fällt dies auf. Ferner streichele ich die Katze, und sie schlägt mit der Pfote nach mir. Ich jage sie dafür von ihrem Platze fort. Am Abend sehe ich als Phantom eine dunkelgraue Katze, auf welche ein Mann mit einem Regenschirm losschlägt. Es ist ein grosser dickbauschiger Regenschirm, wie ich sie in meiner Jugend bei den Landleuten gesehen habe.

Ich sehe am Nachmittag in einem öffentlichen Lokal ein Velociped stehen. Ich untersuche es etwas und sehe dabei wie sich der Tritt dreht. Am Abend sehe ich im Phantom ein Kind, welches einen Schleifstein dreht. Ich selbst habe als Kind mich auch gerne mit dem Schleifstein beschäftigt.

Ich sehe am Vormittag, wie eine Schaar kleiner Mädchen in einem öffentlichen Garten spielt. Schliesslich werden sie von der Lehrerin mit einiger Schwierigkeit in Reih und Glied gestellt und davon geführt. Zwei kleine brünette Jüdinnen fallen mir flüchtig besonders auf. In der zweitfolgenden Nacht erscheint als Phantom eine Reihe kleiner Mädchen, alle brünett, und alle im Profil und eine nach der andern an mir vorüberziehend.

Ich bin am Tag bei einem Zahnarzt. Am folgenden Morgen erscheint als Phantom eine Anzahl von Personen mit verwickelten Köpfen. Ich denke dazu: „Ach der arme Dr. B.!“ sofort mit diesem Gedanken komme ich aber auch zur Erkenntniss. Dr. B. ist ein Spezialarzt für Halskrankheiten. Ich selber habe ihn mehrfach konsultiert, und die Kranken im Phantom sind zum Teil Erinnerungen aus dem Wartezimmer des Dr. B., angeregt durch den Besuch bei dem Zahnarzt. Auch der Gedanke, „ach der arme Dr. B.“ ist ein Phantom, denn nicht Dr. B. sondern jene Personen mit den verwickelten Köpfen sind ja krank.

Ich gehe am Nachmittag in einer Strasse. Ich sehe, wie die Kanalarbeiter auf der Mitte der Strasse ein kleines Feuer angezündet haben. Am folgenden Morgen taucht als Phantom das Gebälk eines Daches auf, welches von innen rot beleuchtet ist. Ich denke dazu dass es brennt.

Es ist Winter, ich gehe am Nachmittag auf der Strasse. Ich sehe zwei Kinderschlitten, von denen der eine an den andern angehängt ist. Auf den Schlitten sitzen kleine Knaben und Mädchen mit frischen Gesichtern. Vorne ziehen zwei grössere Knaben. Am Abend taucht ein prächtiges Phantom auf. Zwei grosse Schlitten, von denen der eine an den andern angehängt ist. Die Schlitten sind in reichen Farben, bunt, rot, grün etc. Erwachsene Mädchen und junge Männer sitzen darinnen, sie sind phantastisch angezogen, wie Masken. Sie halten längliche Schilde vor sich gegen den Wind, die Schilde sind bunt gestickt. Vorne ziehen vier schwarze Pferde, zwei und zwei nebeneinander, rote Federbüschel auf den Köpfen, rote Schabracken mit goldenen Tressen und gestickten Ecken. Die Schabracken sind etwas ausgeschweift. Das Phantom dauerte etwa eine halbe Minute, dann verschwindet es.

Ich gehe am späten Nachmittag zu einem Festplatze, wo ein grosses Musikfest abgehalten wird. Ich gehe durch ein starkes Menschengedränge, ein Soldat mit einem Schleppsäbel fällt mir besonders auf. Auch mehrere Wagen fahren durch das Menschengedränge. Am folgenden Mittag erscheinen zwei Phantome. Zuerst zwei Soldaten in glänzen-

den Uniformen. Goldbordierte Röcke und Schleppsäbel mit goldenen Scheiden. Sodann acht schwarze Pferde, nebeneinander gespannt und an einer grossen goldenen Deichsel ziehend. Ich denke: jetzt wird auch der Wagen kommen. Aber mit diesem Gedanken verschwindet das ganze Phantom. Diese Pferde wurden übrigens noch in anderer Weise angeregt. Zwei Tage zuvor ging ich über den Marktplatz, ein Bauer kam mit einem Wagen, vor dem er drei Pferde nebeneinander gespannt hatte. Ich dachte, er würde nicht durch das Marktgedränge kommen, er kam aber doch durch. In jenem Phantom ist neben den acht Pferden auch noch ein weiter Platz, und hier sind viele Menschen in der Art zusammengedrängt, als ob sie den Wagen vorübergehen lassen wollten.

Es ist eine Festlichkeit in der Stadt. Abends sind viele Menschen auf der Strasse, es geht ein Fackelzug durch die Strassen. Ich sehe ihn etwas undeutlich nur in etwa hundert Schritt Entfernung. In dem Zug gehen auch Studenten, und mir fällt ein, wie ich einmal einen Studenten in Wichs auf dem Pferde gesehen. Ich sehe auch zwei Personen, einen Herrn und eine Dame in einem Wagen durch das Gedränge fahren. Sie sind dunkel gekleidet, ich denke sie sollten bunt oder rot gekleidet sein. Ich denke endlich, es sollte noch ein Feuerwerk abgebrannt werden, was in der That jedoch nicht geschieht. Am Mittag des folgenden Tages erscheinen mehrere Phantome. Zwei Gestalten auf Pferden, ein Mann und eine Frau, beide phantastisch wie Zigeuner aufgeputzt. Sodann ein Feuerwerk, viele bunte Leuchtkugeln, die hoch in der Luft schweben. Sodann ein Arbeiter, der einen Schiebkarren vor sich herdrückt; auf dem Schiebkarren liegt ein rotes Tuch. Am Abend desselben Tages kommen noch weitere Phantome. Eine Strasse in Dämmerung. Viele Menschen auf der Strasse, ganze Reihen, Arm in Arm daher kommend.

Ich lese in der Zeitung, dass ein Juwelier eine Kollektion imitierter Diamanten ausgestellt habe. Ich gehe eines Morgens durch die betreffende Strasse, um mir die Kollektion anzusehen, finde aber das Schaufenster verhängt. Ich gehe

weiter in einen öffentlichen Garten, da ist ein Springbrunnen, und ringsum im Grase liegt noch der Thau. Ich sehe, wie das Sonnenlicht in diesen Thautropfen mit bunten Strahlen funkelt. Am folgenden Morgen erscheint ein Phantom, ein Knabe, der durch eine Grasfläche geht. Er geht mit groben Lederschuhen, aber diese Schuhe sind mit grossen, in farbigen Lichtern funkelnden Diamanten besetzt.

Ich sehe am Vormittag auf der Strasse ein Mädchen mit welligem kastanienbraunem Haar. Mir fällt dasselbe wegen des Haares auf. Im übrigen ist es ein gewöhnliches Mädchen, bunt gekleidet. Am Abend erscheint als Phantom ein wunderschönes Mädchen in weissem Kleid und feinem bleichem Gesicht. Kastanienbraune Locken umkränzen Stirn und Haupt, und mit diesem Haupt lehnt sie sich melancholisch an eine Säule. Ein paar Sekunden dauert das Phantom, dann ist es verschwunden.

Ich gehe in einem Garten, ich sehe eine kleine noch nicht erschlossene Tulpe darin. Am folgenden Mittag erscheint als Phantom eine prächtige rote Tulpe. Gross und offen, so dass man die gelben Staubfäden sehen kann.

Es ist Frühling, die Zeit der Blüten und der Blumen. An einem Abend tauchen als Phantom weissblühende Bäume auf, darunter Primeln und blühender Löwenzahn. Die Primeln sah ich in einem Blumentopf, den Löwenzahn sah ich an diesem Tage in einem öffentlichen Garten.

Am Vormittag mache ich nach längerer Pause wieder einmal einen Spaziergang. Ich komme an einem Teich vorüber, dessen Wellen ich flüchtig betrachte. Ich komme in den Wald, der Wind stürmt in den Baumkronen. Am Abend tauchen viele glänzende Phantome auf. Ein Mann, der in die bewegten Wasser eines Teiches schaut. Sturmbewegte Äste und Bäume. Auch Personen, welche die Hüte schwenken, als ob sie jubelten.

Überblickt man diese Reihe von Beobachtungen, so fällt wenigstens ein Teil derselben durch den stark phantastischen Inhalt auf. Der eigne Kopf in bunten Farbstoffen liegend, die beiden prächtigen Schlitten, die Soldaten

mit den glänzenden Uniformen, der Knabe mit den diamantbesetzten Lederschuhen, das sind wohl Gebilde, welche dem wachen Denken fremd sind oder doch wenigstens sehr ferne liegen. Nun herrscht bei den Schlummerphantomen allerdings auch noch oder auch schon der wache Zustand. Aber das wache Bewusstsein ist dabei doch stark herabgemindert, man weiss nicht gerade viel von der Aussenwelt, und man kann daher nicht von einem vollständigen Wachen reden. In diesem Zustand sind also jene Gebilde, die man seither als eine Thätigkeit schöpferischer Phantasie auffasste, jedenfalls weitaus phantastischer als im völlig wachen Zustand, und da uns nicht zum Bewusstsein kommt, wie die Phantome entstehen oder aus ihren Elementen zusammenschiessen, da sie vielfach ganz plötzlich auftauchen und mit einem male da sind, so muss ihre Entstehung ein unbewusster Prozess sein. Man darf die spezielle Art unserer Darstellung bei unseren Beobachtungen hier nicht irrig deuten. Die Schlummerphantome erscheinen mit einem male, und man weiss vorher nichts von ihrem Erscheinen und ihrem Inhalt. Wie aus unseren Beobachtungen hervorgeht, führen sie auf psychische Momente vorausgegangener wacher Zustände, insbesondere der direkt vorausgegangenen Stunden und Tage zurück, aber während diese Momente am Tag im Bewusstsein sind, weiss man durchaus nichts von dem späteren Schlummerphantom und seinem phantastischen Inhalt. Ebensowenig erinnert man sich während des Schlummerphantoms jener vorausgegangenen Momente. Jede solche Erinnerung, jede Überlegung während des Schlummerphantoms kann dasselbe vielmehr schon zum Verschwinden bringen. Die eigentliche Analyse aber, das Zurückführen der Phantome auf die vorausgegangenen Momente kann erst nach dem Verschwinden des Phantoms vor sich gehen, wo dann dasselbe als helle Vorstellung reproduziert wird. Man hat unsere Beobachtungen immer in diesem Sinne zu nehmen, wenn wir auch bei deren Darstellung jene vorausgegangenen Momente bald vor, bald nachsetzen. In jedem Falle also wollen wir gesagt haben, dass unsere Phantome in einem unbewussten Prozesse entstehen. Was ist aber dabei tief

im Unbewussten? Die Phantome entstehen nicht im vorausgegangenen wachen Zustand, sondern sie können sich erst im Moment ihres Auftauchens elementar zusammenschliessen. Dies wird eben durch ihren phantastischen Charakter bewiesen, von dem wir im vollen Wachen nichts wissen. Aber eben weil sie erst in diesem Augenblick entstehen, eben darum müssen auch die vorausgegangenen Momente in diesem Augenblick mitwirken. Und da diese letzteren während des Phantoms nicht zum Bewusstsein kommen, so muss ihr Spiel eben ein unbewusstes sein, sie müssen unter dem Phantom im Unbewussten spielen. Wenn sich die beiden grossen Schlitten im Phantom zusammenfinden, so müssen die beiden Kinderschlitten oder doch wesentliche Elemente der letzteren im Unbewussten mit agieren. Wenn die Kranken bei Dr. B. auftauchen, so muss der Besuch bei dem Zahnarzt im Unbewussten mitwirken, noch verstärkt dadurch, dass die Krankheitsobjekte beider Ärzte gleiche Elemente haben, dass sie sich beide am Kopfe befinden, und weiter noch verstärkt dadurch, dass A beide Ärzte konsultierte. Wenn der Mann mit dem Regenschirm auf die Katze losschlägt, was in derselben Weise nie zuvor gesehen wurde, so muss die Szene vom Tag im Unbewussten mitwirken. Ebenso die Diamanten und die funkelnden Thautropfen bei den diamantbesetzten Lederschuhen. Diese wichtige Thatsache, dass nämlich die anregenden Momente während des Phantomes selber im Unbewussten wesentlich mitspielen, wird noch durch ein besonderes Gesetz bewiesen. Dieses Gesetz, welches wir als Substitutions- und Progressionsgesetz späterhin noch mehrfach berühren und in unseren grösseren Untersuchungen ausführlich beweisen werden,[1] beherrscht die Phänomene des Traumes und des Irrsinns, es ist ein wesentlicher Faktor auch der wachen psychischen Prozesse und das Grundgesetz der sog. Phantasie, es beherrscht auch die Musik- und die Schlummerphantome. Der Kern dieses Gesetzes geht dahin, dass stets die absolut stärkeren Elemente und Phänomene die ähn-

[1] S. auch Allg. Einl.

lichen schwächeren Elemente und Phänomene zu verdrängen suchen. Überblickt man unsere letzte Beobachtungsreihe, so erkennt man, dass die Phantome hinsichtlich der vorausgegangenen Momente stets ein Stärkeres, ein Progressives darstellen. Sie sind glänzender, leuchtender, grösser, vielfacher, intensiver, verstärkt oder progressiv in irgend einer, aber stets absoluter, zweifelloser Weise. Wenn ein solches Gesetz existiert, wenn es stets zu konstatieren ist, dann müssen auch die anregenden Momente im Unbewussten sein, und unser Gesetz wäre also gleichfalls ein Beweis für diese Thatsache der unbewussten Aktionen. Wir haben also bei den Schlummerphantomen genau ebenso die unbewusst spielenden Momente, wie wir sie bei den Musikphantomen konstatieren mussten. Gehen wir indessen mit der Diskussion unserer Schlummerphantome weiter. Man kann fragen, wie es möglich sei, genau diejenigen vorausgegangenen Momente festzustellen, welche das Phantom angeregt haben. Wirft man indessen wieder einen Blick auf unsere Beobachtungen, so erkennt man sofort, dass auch diese vorausgegangenen Momente ebenso wie die Phantome selber stets etwas Aussergewöhnliches, etwas Seltsames oder für A speziell Auffallendes an sich hatten. Wahrnehmungen und Gedanken von diesem Charakter haften auch ungewöhnlich stärker im Gedächtniss, und sie springen wenigstens bei einem geübteren Beobachter bei der Analyse der ähnlichen Phantome in vielen Fällen mit absoluter Sicherheit wieder ins Bewusstsein. Der Beobachter kann mit dieser absoluten Sicherheit konstatieren, dass genau dieses Moment die Anregung bewirkt hat, weil es genau dieselben ähnlichen oder gleichen Elemente enthält. Nun ist da noch ein weiterer Umstand. Überblickt man noch einmal unsere Beobachtungsreihe, so erkennt man zum Teil sehr deutlich, wie die Phantome selber mehr oder weniger aus Erinnerungselementen zusammengesetzt sind. Die Farbstoffe vom Materialisten, der gedrehte Schleifstein, die rote Tulpe, die blühenden Bäume, die Primeln und der Löwenzahn sind spezielle Erinnerungen. Ebenso sind die Verbindungen von Gehirn und Farbe, von Mann und Katze, die

Verbindung der beiden Schlitten hintereinander, das Erscheinen der kleinen Mädchen in Reih' und Glied, das Zurückweichen der Menschen vor den Pferden, es sind alles wiederum spezielle Erinnerungen Nur handelt es sich hier nicht um die Erinnerung ganzer Phänomene, sondern um Elemente, welche tief aus dem Unbewussten heraufgekommen sind und sich in die Phantome substituiert haben, diese Phantome so zusammenschliessend oder in besonderer Art formend. Manchmal tauchen Schlummerphantome auf, welche inhaltlich voll und ganz nur Erinnerungen sind.

Ich besuche eines Tages ein Panorama, in welchem Bilder aus Nordamerika stereoskopisch zu sehen sind. Am folgenden Morgen erscheint als Phantom ein See mit hohen Sturzwellen. Und ein paar Nächte später erscheint ein Thal mit himmelragenden kahlen Felsen, unten ist ein kleiner Fluss. Beide Phantome sind spezielle Bilder aus jenem Panorama, und sie haben mir beide im Panorama gut gefallen. Von diesem Panorama selber, d. h. von seinem Mechanismus und seiner Umgebung erscheint jedoch nichts im Phantom.

Es ist der Todestag von Herrn G. Am zweitfolgenden Abend erscheint ein Phantom. Ich bin auf der Strasse vor dem Hause des Herrn G., und dieser sieht dicht vor mir zum Fenster heraus. Es ist eine genaue Erinnerung. Das Phantom erschreckt mich etwas.

Ich sehe eines Tages, wie Dr. X. etwas angegriffen aussieht. Am Mittag erscheint darauf ein Phantom. Dr. X. sitzt im Sessel, bleich und abgezehrt. Es ist eine Erinnerung, die wohl auf zehn Jahre zurückweist. Auch dieses Phantom erschreckt mich etwas.

Hier haben wir also Beispiele, wie ganze Phantome eine einzige Erinnerung sein können. Dennoch sind diese Fälle selten, und in der Regel setzen sich die Phantome in seltsamer Weise nur aus jenen Elementen von Erinnerungen zusammen. Geben wir auch hierüber noch einige Fälle.

Ich sah vor Jahren in Köln einen Brunnen, auf welchem der Poseidon mit dem Dreizack steht. Jetzt suche ich mir eines Tages diese Gestalt vorzustellen, ich habe sie aber

vergessen samt dem Dreizack. Am zweitfolgenden Abend erscheint nun der Poseidon als Phantom, aber er hat keinen Dreizack, sondern eine Mistgabel in der Hand. Für den unklaren Dreizack ist die Erinnerung einer Mistgabel mit ihren drei Zinken eingesprungen.

Eines Tages fallen mir einige Münchener Bilderbogen in die Hand. Auf einem von W. Busch sind Bilder in stark karrikierter Zeichnung und stark karrikierten Farben. Auf einem Bilde küssen sich zwei Personen mit weit ausgespitzten Lippen. Am folgenden Morgen erscheinen als Phantom zwei Menschenköpfe, die sich in ganz derselben Weise küssen. Sie haben auch ebenso karrikierte Farben, ziegelrote Wangen, sind aber im übrigen keine Bilder, sondern wirkliche Menschenköpfe in Lebensgrösse. Jene Verbindung mit zugespitzten Lippen und jene ziegelroten Wangen haben sich in wirkliche Menschenköpfe substituiert.

Ich blättere am Tag in einem Werk, in welchem Flinzer menschliches Leben unter dem Bilde von Tieren, Esel, Fuchs, Gänse etc., darstellt. Am Abend erscheinen als Phantom ganz ähnliche Gestalten. Es sind jedoch keine Bilder, sondern sie sind in der Grösse von Menschen und in lebendiger Bewegung. Es haben sich Elemente aus jenen Bildern mit Elementen von lebenden Menschen zusammengefunden.

Ich gehe eines Vormittags auf der Strasse. Ich betrachte in einem Schaufenster ein Ölgemälde, ein Fruchtstück. In einem andern Schaufenster fallen mir hübsche Weingläser auf. Eben an dieser Stelle werde ich durch einen vorüberfahrenden Wagen gehemmt. Schräg gegenüber ist ein Automat, eine Mannesgestalt, die in komischer Weise fortwährend die Lippen bewegt, als ob sie spräche. Am Mittag taucht ein seltsames Phantom auf. Ein schattenhaftes Pferd, darauf ein Reiter. Der Reiter hält ein Gemälde in die Höhe, und auf diesem Gemälde ist ein Mann mit einem Becher abgeschildert. Es ist ein richtiges Gemälde in zwei Dimensionen, aber gleichwohl bewegt sich der Mann und trinkt aus dem Becher. Das Phantom ist wie gesagt wohl seltsam, aber man hat doch eine ungefähre

Anschauung, dass es aus jenen vorausgegangenen Momenten sich zusammengeschlossen hat. Für den beweglichen Automaten ist in interessanter Weise das bewegliche Gemälde eingesprungen resp. die Elemente haben sich in dieses Gemälde substituiert.

Eines vormittags stehe ich auf der Strasse flüchtig vor Herrn X. Ich rede mit ihm, er sitzt auf einem Stuhl und hält dabei den Kopf mit dem feisten Gesicht etwas schief, um nicht in die Sonne zu sehen. Er blinzelt dabei auch mit den Augen. Am Mittag des folgenden Tages taucht ein Mannsgesicht als Phantom auf mit derselben schiefen Kopfhaltung und ebenso blinzelnden Augen. Es ist im übrigen aber nicht das Gesicht von Herrn X., es ist noch viel feister als das seine. Nur die Kopfhaltung und das Blinzeln der Augen haben sich in dieses Gesicht hereinsubstituiert.

Ich gehe am Nachmittag auf einen freien Platz, wo eine Ballonauffahrt stattfinden soll. Es sind viele Menschen da. Der Ballon, der den Namen Kolumbus trägt, steigt in die Höhe, ich sehe ihm nach, ebenso die andern Menschen. Die beiden Luftschiffer stehen unter dem Ballon auf einem Trapez. Ich treffe den Herrn R. mit dessen Familie. Die letztere isst Eis an einer Bude, und auch ich versuche dieses Eis. Die Menschen sind immer noch da, sie schauen noch dem Ballon nach, sie kehren mir zum Teil den Rücken zu. Am Rande des weiten Platzes ist der Wald, nach welchem ich gleichfalls einmal aufmerksam hingeschaut habe. Am Abend vor dem Einschlafen erscheinen nun zuerst eine Menge von hellen Vorstellungen, Menschen und Menschen, im Flusse vorüberziehend. Dann plötzlich setzen Schlummerphantome ein. Es sind viele Menschen, die sämtlich die Köpfe nach oben drehen, um da oben etwas zu sehen. Es erscheinen ebenso Phantome vor mir in der Luft. Eine Mannesgestalt steht in einem Nachen und fährt so ohne Ruder durch die Luft daher. Dann ein Hügel, auf welchem mehrere Personen stehen, zu denen ich emporsehe. Dann Berge, Wälder, Felsen in kolossalen Dimensionen, zu denen ich gleichfalls emporsehen muss. Darnach erscheint plötz-

lich eine Schneelandschaft und in derselben vier Schimmel, die einen langen und leeren Schlitten hinter sich herziehen. Ich denke: „da könnte man mitfahren", und mit dem Gedanken verlangsamt sich die Bewegung der Pferde, der Schlitten hält an, und das Phantom verschwindet. Es kommen wieder viele Menschen als Phantome, sie sehen wieder nach oben, sie sind bewegt, sie deuten mit den Händen. Ich rede mit ihnen im Phantom, habe aber die Worte nachher vergessen. In einem Phantom kehren mir die Menschen auch einmal den Rücken zu. Vergleicht man diese Phantome mit den anregenden Momenten, so erkennt man den merkwürdigen Umstand, dass sie in derselben Reihenfolge verlaufen wie jene, was offenbar auf ein Zeitgesetz in diesen Phantomen geht. Merkwürdig ist die Schneelandschaft, die sich in die andern Phantome einsetzt und mit dem Essen des Eises schön korrespondiert. Die Berge, Wälder und Felsen in kolossalen Dimensionen sind im wesentlichen Erinnerungen, es sind Bilder von Nordamerika aus jenem oben erwähnten Panorama. Ich habe in diesen Tagen nicht an Nordamerika gedacht, aber der Ballon trug den Namen Kolumbus. Interessant ist auch das Aufwärtssehen in dem Phantom. Es ist die Übertragung einer Stellung, einer Beziehung, einer Verknüpfung, es ist ähnlich, wie S. 127 der Mann in die bewegten Wasser eines Teiches schaut oder wie die Kopfhaltung des Herrn X. in dem vorigen Beispiel. Was nämlich am Tag gesehen wurde, taucht in den Phantomen nicht auf, es sind durchweg andere Personen und andere Bilder. Um so interessanter aber ist es, dass die Personen im Phantom in die Höhe schauen und dass ich selber die Bilder im ersten Teil der Phantome so vor mir in der Höhe sehe.

Achte Untersuchung.

Weitere Beobachtungsreihen. Schlummerphantome nach Opernaufführungen, Götterdämmerung, Tristan und Isolde, Siegfried, Walküre, Lohengrin, Fidelio. Schlummerphantome nach Konzertaufführungen, Parsifal, Ozean-Symphonie von Rubinstein, Violinkonzert von Sarasate, Symphonie von Hartmann, B-dur und D-dur von Beethoven. Die Beeinflussung dieser Phantome durch die vorausgegangene Musik und der Nachweis, dass Musik- und Schlummerphantome zu derselben Art oder Familie psychischer Phänomene gehören. Einige Beobachtungen an weiteren Personen zum Beweise, dass allgemeiner und auch im Traum dieselben Vorgänge stattfinden können wie bei den Musikphantomen.

Vergleicht man die mitgeteilten Beobachtungen über Schlummerphantome mit den früher gegebenen Musikphantomen, so stösst man schon auf eine Reihe charakteristischer übereinstimmender Momente. Die grosse Tulpe und die blühenden Blumen (S. 127) erinnern an die Blumen in den Musikphantomen. Die phantastischen Gestalten S. 126 erinnern an jene Gestalt bei der Schumannschen Symphonie, an die Gestalten bei Liszt und bei Berlioz. S. 124 liegt als Schlummerphantom der eigene Kopf in den Farbstoffen, zugleich mit dem Phantomgedanken, dass dies der eigene Kopf sei; dies erinnert wieder an die mehrfach beobachteten Fälle, wo im Musikphantom die eigene Person ebenso auftritt. Die Glut an dem Dachstuhl S. 125, die strahlenden Diamanten S. 126, das Feuerwerk S. 126, die Farbenpracht in mehreren anderen Phantomen erinnern stark an Glut und Lichtglanz so vieler Musikphantome. S. 127 sieht ein Mann in die bewegten Wasser eines Teiches; dasselbe kommt in der Schumannschen Symphonie, bei der schönen Melusine, bei Beethoven und Haydn vor. Auch das Ich, selbst wenn es nicht als helle Erscheinung im Phantom auftritt, sieht bei den beiden Arten von

Phantomen die Phänomene in dieser Weise an. Es besteht stets eine feste unverrückbare Beziehung zwischen dem anschauenden Ich und den Phantomen, das Ich sieht sie entweder unter sich oder vor sich, über sich, auf der Seite etc. Es muss sie in dieser Weise sehen und kann die Phantome nicht verstellen, in einer anderen Richtung betrachten. Beide Arten von Phantomen charakterisieren sich eben nach unserer ersten Untersuchung S. 8 bis S. 15 als ein Fremdes, dem Eigenwillen nicht unterworfenes, wenn auch zugleich als ein Inneres. Über dieses ganz spezifische Anschauen eines jeden Phantoms geben die zuletzt mitgetheilten Schlummerphantome noch einen schönen Aufschluss. Sie zeigen, dass es sich bei diesem Anschauen, bei dem Hinab- oder Hinaufsehen lediglich um spezielle Erinnerungselemente handelt. In dem letzten Schlummerphantom wird zuerst in die Höhe gesehen, die Phänomene erscheinen in der Höhe, weil am Tag auch in die Höhe gesehen wurde. In vielen Musikphantomen wird ebenso in die Höhe gesehen, und auch hier kann es sich dieserhalb nur um Erinnerungselemente handeln, die allerdings in spezifischer Weise durch die Musik angeregt sein müssen. Es musste also in dieser Hinsicht auch etwas Spezifisches in den Tönen enthalten sein. Bezüglich der Übereinstimmung zwischen beiden Arten von Phantomen erinnere man sich auch unserer Erörterung S. 129, wonach die anregenden Momente bei den Schlummerphantomen im Unbewussten mitspielen. Das gleiche findet bei den Musikphantomen statt, denn auch hier spielen unbewusste Momente aus der Gehörssphäre die Rolle der Anregung. Endlich bemerken wir noch einmal, wie bei unserer letzten Beobachtung die Schlummerphantome in derselben Zeitfolge erscheinen wie die anregenden Momente am vorausgegangenen Tag. Es ist wiederum ganz ähnlich wie bei den Musikphantomen, ähnlich wie bei der correcten Aufeinanderfolge der Phantome bei den einzelnen Sätzen der Pastoralsymphonie. Diese Übereinstimmung zwischen beiden Arten von Phantomen geht indessen noch viel weiter. Die Schlummerphantome werden durch ausserordentliche, besonders auffallende Mo-

mente angeregt. Was mir zu Hause, was mir auf der Strasse oder in einem Schaufenster, was mir auf einem Spaziergang, bei einer Schaustellung oder bei einer Festlichkeit besonders auffällt, das kann ein anregendes Moment oder den Inhalt für ein späteres Schlummerphantom abgeben. Es muss dies zwar nicht notwendiger Weise thun, denn das Erscheinen dieser Phantome ist auch noch von anderen Bedingungen, insbesondere organischen Dispositionen abhängig. Aber sie treten vorzüglich nach bedeutenderen Anlässen jener Art, vorzüglich in den ersten Stunden und Nächten nach grösseren Festlichkeiten oder dergleichen auf. Besonders aber gilt das von Theater und Musik, von Opernaufführungen und Konzerten. Nach solchen Aufführungen pflegen sich bei A fast immer die Schlummerphantome einzustellen, sei es vereinzelt, sei es in längeren Zügen. Und hier haben wir eben ein weiteres Vergleichsmoment zwischen unseren beiden Arten von Phantomen, welches wir in dem Folgenden zum Ausdruck bringen wollen. Geben wir zunächst eine Reihe von Phantomen nach Opernaufführungen und zwar einfach wieder genaue Copien aus unseren Journalen.

18. September 1892. Ich sehe die Götterdämmerung. In derselben kommt ein Pferd auf die Bühne, und ich sehe dasselbe vor seinem Auftreten in den Koulissen stehen, ich sehe auch, wie es vorzeitig auf die Bühne will. Ich finde dies etwas komisch, da besagtes Pferd einem Heldenross wenig entspricht. Am folgenden Vormittag fällt mir dies wiederum flüchtig ein, und dann am Mittag erscheint ein Phantom. Aus einer dämmerigen Umgebung tritt jenes Pferd heraus, gerade so wie es am vorangegangenen Abend auf die Bühne wollte.

27. April 1893. Ich sehe Tristan und Isolde. Die Darstellerin der Isolde fällt mir u. a. wegen ihrer Bewegungen auf, und besonders durch eine Armbewegung, die mir völlig neu ist. So auch im zweiten Akt, wo Isolde mit Brangäne auf der Bühne ist. Brangäne ist dunkel gekleidet, sie fällt neben der Darstellerin von Isolde stark ab. Am folgenden Morgen tritt ein Phantom auf. Eine dunkel-

gekleidete Gestalt, ähnlich der Brangäne, aber dabei mit der charakteristischen Armbewegung der Isolde. Also die Substitution einer Bewegung auf eine andere Person, ähnlich wie das Blinzeln der Augen S. 133 oder die Substitution der Stellungen S. 127 und S. 134. — Am folgenden Mittag nach dieser Aufführung von Tristan und Isolde erscheinen als Phantom viele springenden Kinder. Am darauffolgenden Abend erscheinen eine Menge barhäuptiger Männer. Die ersteren gehen auf die Theaterbesucher zurück, welche am Ende der Oper hastig dem Ausgange zudrängten. Die anderen gehen auf einen Herrn im Zuschauerraum zurück, der in der Oper zu spät kam und sich nach allen Seiten verneigte, ohne dass ihm jemand dankte. Die erste Person in jenem Schlummerphantom hatte bedeutende Ähnlichkeit mit diesem Herrn.

9. Mai 1894. Ich sehe die Götterdämmerung mit einer berühmten Darstellerin der Brünnhilde. Dieselbe macht einen grossen Eindruck, und wieder sind es die Bewegungen der nakten Arme der Brünnhilde, die mir besonders auffallen. Am folgenden Mittag erscheint eine ganze Flut von Phantomen. Zumeist Personen, jedoch nicht in bunten Kostümen, sondern sämtlich in Alltagskleidern, und merkwürdiger Weise in Hemdärmeln. Mit den Armen in diesen Hemdärmeln machen auch sie jene charakteristischen Armbewegungen der Brünnhilde. Also eine ganz ähnliche Substitution wie in dem vorigen Falle. Die Hemdärmel haben wohl Bezug auf die nackten Arme der Brünnhilde, sie mögen in Hinsicht dieser Nacktheit etwas Progressives sein. An weiteren Phantomen erscheint ein mächtig wogendes fliessendes Wasser. Ich habe dazu den Phantomgedanken, dass es der Rhein sei. Auf dem Wasser kommt ein Nachen daher, und ich denke: „welch schöne Gestalten werden jetzt in dem Nachen sitzen“. Aber es befinden sich darin nur zwei Schiffer wieder mit jenen Hemdärmeln. In der Vorstellung fiel mir auf, dass Nachen und Rhein scenisch zu wünschen übrig liessen.

9. April 1893. Lohengrin gesehen. Am folgenden Mittag erscheinen viele Phantome, sie haben alle etwas von

dem an sich, was ich auf der Bühne gesehen habe. Aber sie stimmen nicht vollständig mit diesem letzteren überein, sie thun es nur in einzelnen Farben, Formen, Bewegungen oder Verknüpfungen und enthalten im übrigen ältere Elemente. Zuerst erscheint ein freier Platz, ein Kind läuft darüber. Es trägt einen Schild auf dem Rücken, es schleppt das Kleid nach.

7. Mai 1894. Ich denke am Tag, dass gestern der Todestag des Herrn G. gewesen sei. Am Nachmittag begegnen mir viele Personen, die von einem Leichenbegängniss kommen. Am Abend besuche ich den fliegenden Holländer, es ist die Abschiedsvorstellung einer Sängerin, und sie erhält viele Lorbeerkränze mit bunten Schleifen. Dann am Abend vor dem Einschlafen erscheinen Phantome. Eine Menge von schwarzgekleideten Personen. Dann nach dem Erwachen am folgenden Morgen erscheinen wieder Phantome. Jetzt aber keine schwarzgekleideten Personen, sondern lauter bunte Bänder. Ein ganzer Büschel davon ist direkt vor mir, und die Bänder breiten sich nach allen Seiten aus. Bei diesen Bändern spielen jedenfalls die Schleifen der Lorbeerkränze mit, es scheint mir jedoch, dass auch die Musik des Holländers nachträglich daran beteiligt war, denn ganz ähnliche Bänder werden durch die Violinen im Musikphantom gegeben. Nur sind diese Bänder bei den Violinen grau, und es hätte sich also die Form im Musikphantom mit den wahrgenommenen Farben der bunten Schleifen zu dem Schlummerphantom zusammengefunden. Man bemerke übrigens auch wieder die korrekte Zeitfolge in den beiden Phantomen. Die schwarzgekleideten Gestalten, korrespondierend mit dem Nachmittag, erscheinen am Abend, trotzdem inzwischen die ganze Oper durch das Gehirn ging. Erst am folgenden Morgen kommt die Oper im Phantom zur Wirkung.

Mitte März 1894. Wagners Tetralogie. Am Mittag nach der Walküre taucht im Phantom einer Gestalt auf, die einen Speer in die Höhe hält. Die Gestalt ist dunkel, sie erscheint mehrmals. Sie erinnert an die Darstellerin der Walküre am vergangenen Abend. — Am Mittag nach

Siegfried taucht als Phantom ein heller See auf, voll von Wasserlilien. Der Wind geht über die Wasserlilien, rings um den See sind Gebüsche. Bei diesem Phantom hat die Musik jedenfalls mitgewirkt. Indessen ist auch ein Moment von der Bühne daran beteiligt. Bei dem Erscheinen der Erda im dritten Akt sieht man im Hintergrund einen See, und das Erscheinen der Erdgöttin selber wird durch einen von unten heraufkommenden hellen Lichtschein eingeleitet. — Am folgenden Abend wieder ein Phantom aus Siegfried. Es erscheint ein Kobold mit einer Zipfelmütze und einer brennenden Cigarre. Er raucht diese Cigarre, und der vordere Teil derselben ist stark glühend. Diese Glut nimmt eine karmoisinrote Farbe an, und diese letztere bleibt noch eine Weile bestehen, während der Kobold schon wieder verschwunden ist. Der Kobold im Phantom geht auf den verwachsenen Mime der Oper zurück. Die karmoisinrote Glut ist aus dem dritten Akt und zwar von einem Felsen, den ich bei der Verwandlung der Scene einen Moment lang in dieser Farbe erleuchtet sah. Ich habe auf dem Heimweg noch einmal flüchtig an diese Farbe gedacht. — An demselben Abend tauchen noch Schlummerphantome in der Gehörsphäre auf. Es sind Erinnerungen aus der Musik zu Siegfried, einzelne Tonfiguren, Leitmotive oder einzelne Takte des Orchesters. — Wiederum an demselben Abend das folgende Phantom. Eine Landschaft, ein grünender Bergabhang, unten ein heller Bach. Mehrere Kinder in bunten Kleidern springen den Abhang herab, und wie sie beinahe unten sind, denke ich: „ob sie wohl über den Bach kommen werden?“ Da setzen sie auch richtig über diesen Bach hinweg. Die Kinder sind fröhlich, aber ich sehe diese Fröhlichkeit nur in ihren Gebärden, ich höre im Phantom nichts davon. — Endlich an demselben Abend auch noch das folgende Phantom. Ein Blumenstrauss schwebt gerade an mir vorüber. Der Strauss ist aus Rosen, und statt einer Papiermanchette ist er mit schönen hängenden Vergissmeinnicht umkränzt. Der Strauss schwebt so an mir vorüber, wie im zweiten Akt von Siegfried das Waldvögelein über die Bühne schwebt. In dem Waldidyll dieses zweiten Aktes

wurde durch die Musik eine helle Vorstellung in mir angeregt: Ein Waldbach, in welchen schöne Vergissmeinnicht herabhängen. Neben dieser hellen Vorstellung traten als Musikphantome noch rote Punkte ähnlich wie rote Beeren auf. Auf diese Momente geht das Schlummerphantom in seinen Rosen und Vergissmeinnicht offenbar zurück. Drei Tage vorher in der Walküre wurde ein Strauss auf die Bühne geworfen, von welchem sich die Papiermanchette ablöste. Hierin hat man die weitere Erklärung für die seltsame Zusammenstellung der Blumen und auch für das Vorüberschweben des Strausses, bei welchem letzteren statt der wenig beobachteten Bewegung des Werfens sich die besser beobachtete Bewegung des Vögleins substituierte. — Am zweitfolgenden Mittag nach Siegfried schliesslich auch noch das folgende Phantom. Es erscheinen viele kleine Mädchen, alle in bunten golddurchwirkten Kleidern, alle mit Blumenkränzchen in der Hand. Sie gehen paarweise in einer Reihe, und sie bewegen sich so eine Treppe empor, die in kleineren Stufen und grösseren Absätzen aufwärts führt.

Mit diesem Siegfried hängt noch eine andere Beobachtung zusammen, die wir unter dem 14. April 1894 registrierten. An diesem Tag erinnere ich mich des zweiten Aktes der Oper und speziell an den Drachen Fafner, der mit seinem weiten Rachen auf der Bühne erscheint. Am Abend erscheint als Phantom vor mir ein weit aufgerissener Rachen. Er ist ähnlich wie ein Krokodilsrachen mit scharfen Zähnen. Die beiden Kinnladen klappen auf und zu, sie thun dies immer rascher, und ich denke dazu: „jetzt wird das Ganze bald verschwinden“. Ich denke dies aus dem Grunde, weil ich bei Beschleunigung der Bewegungen schon mehreremale das Verschwinden der Phantome beobachtete. Aber der Rachen verschwindet nicht bei diesem Gedanken, er bleibt vielmehr jetzt aufgerissen stehen und verändert sich. Im Grunde des Rachens an der Stelle der Zunge, die ich indessen auch vorher nicht sah, entsteht eine schöne rote Rose. Statt der oberen und unteren Kinnladen erscheinen zwei grüne Blätter aber nicht wie Rosenblätter sondern steif, ähnlich wie breiter Kaktus. Das Phantom

geht offenbar auf die Oper und den Gedanken vom Tag zurück, der Rachen im Phantom hat jedoch auch im Anfang keine weitere Ähnlichkeit mit dem Rachen Fafners, wie er auf der Bühne szenisch dargestellt wurde.

März 1894. Aufführung von Fidelio. In der zweiten Nacht, nachdem ich diese Oper gesehen, erscheint als Phantom eine schöne Herbstlandschaft. Sie ist ganz ähnlich der Landschaft, die ich in meiner Jugend vom Hügel H. im westlichen Odenwald aus im Herbste beobachtete. Mit den Szenerien auf der Bühne hat dieses Phantom keine Verknüpfungspunkte.

In dieser Reihe von Beobachtungen haben wir also einige Phantome, die durch die Aufführungen grosser Opern angeregt wurden. In den drei ersten Fällen sind es Gesichtswahrnehmungen von der Bühne oder vom Zuschauerraum, die im Phantom ganz oder teilweise wiederkommen. Ebenso ist es mit der Gestalt mit dem Speer S. 139 und bei dem Kobold mit der karmoisinroten Glut S. 140. Elemente solcher Gesichtswahrnehmungen sind auch in den bunten Bändern, in dem See mit den Lilien, in dem Strausse, in dem Rachen Fafners. Hinsichtlich dieser Momente erinnern die Beobachtungen an diejenigen der vorigen Untersuchung, und sie liefern den Beweis, dass es sich hier um ganz dieselben Prozesse handelt wie dort. Neben den eben erwähnten Elementen erscheinen in den letztgegebenen Schlummerphantomen auch noch solche, die entschieden auf die Musik zurückführen. Die bunten Bänder S. 139 enthalten etwas von den Violinen. Der schöne See S. 140 mit seinen Wasserlilien, seinem Windeshauch, seinen Büschen am Ufer erinnert an eine ganze Reihe von Musikphantomen, die wir früher gegeben haben, speziell auch an Wagner S. 43 und S. 73. Die Kinder, die den Abhang hinunterspringen und jene anderen mit den Blumenkränzchen erinnern an die Musikphantome S. 55 und S. 89. An diese Kindergestalten mag auch jenes S. 139 mit dem Schild auf dem Rücken erinnern, und hier mögen wir auch der bunten Schilde in dem schönen Schlummerphantom mit den beiden Schlitten S. 125 gedenken, bei welchem also

möglicher Weise auch Musik mitspielte. Die kleinen Mädchen mit den Blumenkränzchen S. 141 gehen paarweise eine Treppe mit Stufen und grösseren Absätzen empor. Dies erinnert an die Symphonie und den Phaeton von Saint Saëns. Vielleicht liegen unter dem Schlummerphantom ein oder mehrere Leitmotive, die von verschiedenen Instrumenten nacheinander in verschiedener Tonhöhe genommen wurden. Dass die Musik resp. die Erinnerung einzelner Sätze im Unbewussten bei diesen Schlummerphantomen mitspielten, wird aus der S. 140 registrierten Thatsache wahrscheinlich, dass während dieser Gesichtsphantome auch einzelne Leitmotive und Takte aus der Musik des Siegfried als Gehörsphantome auftraten. Dass die Musik mitspielte, geht ferner aus dem Rosenstrauss hervor, der sich mit diesen Rosen direkt auf das Musikphantom der roten Punkte aufsetzte. Ebenso ist auch bei dem Rachen im Schlummerphantom die Einwirkung der Musik sehr wahrscheinlich. Im zweiten Akte der Oper ist das Waldidyll, da sind Blumen und Farben in der Musik, und es kann uns nicht mehr absonderlich scheinen, wenn sich der Rachen in die grünen Kaktusblätter und die rote Rose verwandelt. Vollends klar scheint der Einfluss der Musik bei der Herbstlandschaft nach Fidelio. Diese Landschaft ist am Hügel H., es ist derselbe Hügel, derselbe Ausblick, der auch in der Pastoralsymphonie S. 28 und S. 61 auftritt. Aber hier nach der schwermütigen Musik des Fidelio ist es die Erinnerung des Herbstes, welche im Schlummerphantom auftrittt, während im Musikphantom der Sommer erschien. Mit alledem hat man also nicht blos weitere Thatsachen für den Zusammenhang zwischen Schlummer- und Musikphantomen, sondern man hat vielmehr den Beweis, dass es sich im Grunde hier um dieselbe Art und Familie von Phänomenen handelt. Wir haben eben gesagt, dass Leitmotive etc. als Gehörsphantome wieder auftreten können. Wir haben S. 129 dargethan, dass die Schlummerphantome sich im wesentlichen erst im Moment ihres Entstehens zusammenschliessen und dass die anregenden Momente dabei im Unbewussten mitwirken. Hieraus müssen wir schliessen, dass bei den Schlummerphantomen, soweit sie

auf Musik zurückgehen, auch diese Musikelemente, diese Musikerinnerungen gleichzeitig aus dem Unbewussten herauf mitwirken. Die Schlummerphantome sind in dieser Hinsicht eben nichts weiter als nachträgliche Musikphantome. Man wird hier fragen, ob wir diese Phantome mit deutlichen Beziehungen zur Musik nicht auch nach Symphonie- oder anderen Konzerten beobachteten. Wir haben thatsächlich einige solcher Fälle registriert und lassen sie wiederum hier folgen.

Nach der Probe zu Parsifal, die S. 69 erwähnt ist, gehe ich nach Hause, esse zu Mittag nnd lege mich etwas zur Ruhe hin. Es kommen Schlummerphantome. Zuerst zwei erwachsene Mädchen in sehr bunten Kleidern besonders Karmoisin. Sie tragen Sonnenschirme von derselben Farbe. Diese Farben erinnern an Musikfarben. In Wirklichkeit habe ich dergleichen Kleider und Schirme nie gesehen. — Als zweites Phantom erscheint ein dämmeriger Saal mit Rittergestalten in ziemlich eckigen Harnischen und mit rotwangigen Gesichtern. Die Harnische sind derart, wie sie im hiesigen grossherzoglichen Museum stehen. Ebenda ist auch die Figur eines Ritters mit eben solchen roten Wangen, wie sie die Ritter im Phantom hatten. Während im Musikphantom S. 69 bei den Posaunenstössen die Halle mit ungeharnischten Rittern auftauchte, erscheinen also etwa zwei Stunden darnach im Schlummerphantom die geharnischten Ritter.

Am zweitfolgenden Abend nach dieser Parsivalprobe und zugleich acht Tage nach dem S. 80 bis S. 85 registrierten Konzert beobachte ich Schlummerphantome, wie ich sie in der gleichen Weise und Anzahl vorher noch nie gehabt habe. Es erscheinen fortwährend grosse Flächen mit bunten Mustern, ähnlich Stickereien oder Tapetenmustern. Die Muster kommen und gehen, eines nach dem andern, fast unendlich viele Farben und Formen, prächtig und die Farben so leuchtend als ob sie glühten. Ein grosses Band taucht auf, ungefähr einen halben Meter breit. Dieses Band enthält lauter Muster, und es schiebt sich mit diesen Mustern durch das Gesichtsfeld, so dass ich manchmal drei davon vor mir sehe. Die einzelnen Muster sind

durch schmale Zwischenräume getrennt. Auch ein Tapetenmuster erscheint, grau mit roten Tulpen. In dem erwähnten letzten Symphoniekonzert und zwar im zweiten Satz von Beethovens D-dur Symphonie hatte ich als Musikphantom einmal einen dämmerigen Raum vor mir. Da begannen die Flöten, und mit ihnen tauchten in dem Raum rote Tulpen mit Stengeln auf. Genau solche Tulpen mit Stengeln zeigt nun das Tapetenmuster im Schlummerphantom. Die Tulpen sind nur in zwei Dimensionen und auch etwas kleiner.

Symphoniekonzert mit Rubinsteins Ozeansymphonie S. 70 und der Violine Pablo de Sarasates S. 95. In der zweiten Nacht nach diesem Konzert erscheinen viele Schlummerphantome in Farben, die stark an Musikfarben erinnern. Landschaften, Wälder, auch Teppiche, alles von einem blauen Schein überhaucht. Zuletzt erscheint ein freier Platz ähnlich einer Bühne. Ein Mädchen tritt vor, verbeugt sich und stellt sich auf die Seite. Sie ist phantastisch gekleidet wie eine Zigeunerin. Besonders dieses letztere Phantom ist interessant. Sarasate gab nämlich am Schlusse des Konzertes mit seiner Violine noch einen Zigeunertanz drein. Der Konzertzettel verzeichnete diesen Tanz nicht, und ich hatte auch keine Ahnung davon, was die Komposition darstellen sollte, ich hatte keine Vorstellung von Zigeunern. Erst zwei Tage nach dem Konzert und also auch einen Tag nach dem Schlummerphantom entnahm ich aus einer Zeitungs-Recension, dass die Dreingabe ein Zigeunertanz war.

Symphoniekonzert mit den Kompositionen Emil Hartmanns S. 48 bis S. 50. Am Mittag des folgenden Tages erscheinen eine Menge von Phantomen. Zuerst eines nach dem andern, Bäume, Landschaften in leuchtenden Farben. Dann Menschen auf Menschen, zuletzt ganze Gruppen von Menschen im Walde, lachend, immer in Bewegung, immer lebhafter. Am folgenden Morgen erscheint ein ganz ähnlicher Zug von Phantomen. Sie kommen gleich in Masse. Eine Kirche mit Menschen, eine Person nickt mir fortwährend zu. Dann wieder Menschen und immer wieder Menschen. Auch viele Bäume, deren Äste sich bewegen und

herabstürzen, als ob ein Sturm über sie hinginge. Die Menschen unter den Bäumen weichen den herabstürzenden Ästen aus.

Symphoniekonzert mit Beethovens Egmont-Ouvertüre S. 71, B-dur Symphonie S. 56 und mit Sophie Menter S. 98. Am Abend nach diesem Konzert erscheint als Schlummerphantom eine überlebensgrosse Frauengestalt von grosser Schönheit, die durch den Wald geht. Während der Nacht taucht als Phantom ein Haus im Gebirge auf, das von der einen Seite in den verschiedensten Farben beleuchtet ist, in orango, rot, grün, violett. In dieser selben Nacht gehe ich im Traum durch einen Wald. Es sind Wasser und Quellen in dem Wald, und diese Wasser und Quellen sind rot. Mir fällt diese Färbung jedoch im Traum nicht auf, ich halte es eben nur für Wasser. Am Mittag des folgenden Tages erscheinen als Schlummerphantom zwei Männer in roten, mit goldenen Troddeln verzierten Röcken. Wie ich sie genauer betrachten will, springen sie einen Abhang hinab und verschwinden.

In der letzten Beobachtung fällt noch auf, dass die Musik nicht bloss in die Schlummerphantome, sondern auch in die Traumphänomene der folgenden Nacht hereingespielt hat. Die roten Quellen und Wasser sind jedenfalls durch die Musik veranlasst, sei es nun, dass nur die rote Farbe diesen Ursprung hat, sei es, dass das ganze Phänomen dadurch angeregt wurde. Wir haben noch einen ganz ähnlichen interessanten Fall registriert. Im Juli 1894 besuchten wir mit A eines nachmittags die Generalprobe zu einem hier stattfindenden Musikfest. Man giebt die Haydnsche Schöpfung mit grossem Orchester, und A hat dabei viele Musikphantome von grüner Farbe. Am folgenden Morgen tauchen bei A viele ebenfalls grüne Schlummerphantome auf, und an eben diesem selben Morgen kurz vor dem Erwachen hat der Autor einen Traum, in welchem er in einem weiten Park spazieren geht, in welchem in auffallender Weise das Grün vorherrscht. Es ist wohl wahrscheinlich, dass dieser Traum des Autors mit jenen Schlummerphantomen von A korrespondiert, und wenn dies der Fall

ist, so kann auch der Traum wiederum nur auf die Musik der Schöpfung zurückgehen, denn dass diese letztere so viele grüne Phantome gab, wurde dem Autor erst am folgenden Tage bekannt. Der Autor hat keine Musikphantome, noch hat er deutliche Schlummerphantome in der Gesichtssphäre. Gleichwohl aber dürfte jener Traum beweisen, dass ähnliche Prozesse seinem Gehirne nicht völlig fremd sind. Hierher gehört auch noch eine weitere interessante Beobachtung. Am 21. Oktober 1895 kam die Pastoral-Symphonie (S. 60 bis 62) zur Ausführung. Sie füllte den ersten Teil des Konzertes aus, und für den zweiten Teil derselben verzeichnete der Konzertzettel Lieder von Richard Wagner, das Vorspiel zum dritten Akt des Tannhäuser und das Gebet der Elisabeth, das Vorspiel zu Tristan und Isolde und den Schluss dieser Oper. Der vokale Teil wurde gesungen von Rosa Sucher. Zu diesem Konzert nun hatten wir eine Versuchsperson C mitgenommen. Dieselbe hatte keine Musikphantome, aber am nächsten Tag berichtete sie folgendes: „Ich schlafe gut in der Nacht, ich werde morgens gegen halb sechs geweckt, muss aufstehen, um die Thüre zu öffnen, und lege mich dann wieder zu Bett. Nun habe ich Träume, aber es sind nicht Träume, wie sie sonst kommen, sondern es sind nur so einzelne Bilder ohne Zusammenhang, und ich habe auch dabei etwas Bewusstsein, dass es nur Träume sind. Zuerst kommt ein Bergesabhang mit grossen Felsen, an dem Abhange weiden etliche Schafe. Ich stehe oben auf dem Felsen und sehe herab, ich sehe unten Häuser mit roten Ziegeldächern. Dann kommt ein anderes Bild. Ich gehe durch ein Dorf. Es ist Markt oder Kirmes in dem Dorf, Männer und Mädchen kommen aus einem Wirtshaus heraus. Tanzmusik höre ich nicht. Darnach ein drittes Bild. Zwei Männer treten auf, es sind zwei Jäger mit Flinten, sie gehen dem Walde zu. Endlich noch ein viertes. Ein Herr und eine Dame sitzen auf einer Bank im Walde. Der Herr ist in Militäruniform, die Dame ist weiss gekleidet. Die beiden umarmen und küssen sich. Nach diesem Bilde wache ich definitiv auf." Offenbar geht diese Schilderung auf Schlummerphantome und nicht auf

eigentliche Träume. Es stimmt hiermit, dass C noch weiter bemerkt, an den Bildern mit seinem Ich ganz unbeteiligt gewesen zu sein, was eben auf unsere Phantome und nicht auf Traumphänomene geht. Nimmt man ferner die Bemerkung hinzu, dass C den Konzertzettel nicht in die Hände bekam und weder von einer Pastoral-Symphonie noch von Tristan und Isolde etwas wusste, so hat man also hier einen Fall, wie in einem völlig ahnungslosen Gehirn die Schlummerphantome durch die Musik nicht bloss angeregt, sondern sogar diktiert wurden. Man vergleiche diese vier Phantome mit den Musikphantomen der Pastoral-Symphonie und dem eben gegebenen Konzertzettel. Das erste Phantom kann mit dem ersten oder zweiten Satz der Pastoral-Symphonie, möglicher Weise allerdings mit dem fünften Satz korrespondieren. Das zweite Phantom korrespondiert genau mit dem dritten Satz der Symphonie. Nur sind die Bauern hier nicht etwas Fremdes und Typisches, wie sie in den Musikphantomen von A auftreten, sondern es sind Landleute, wie sie C wenigstens der äusseren Erscheinung nach wirklich gesehen hat. Das dritte Phantom mag wohl an den Kampf im vierten Satz erinnern. Das letzte endlich hat wieder deutliche Beziehung zu dem Liebesdrama Tristan und Isolde. Die Phantome gehen also in ziemlich korrekter Zeitfolge mit einzelnen Nummern des Konzertes, und es kann daher wohl keinem Zweifel unterliegen, dass auch bei ihrer Entstehung die Erinnerungen der Musik im Unbewussten die thätige Rolle spielten. Es war hiernach zehn Stunden nach dem Konzerte in dem Gehirn von C ein ganz ähnlicher Prozess, wie bei A während des Auftauchens der Musikphantome bei den Klängen der Pastoral-Symphonie. In der zweiten Nacht nach diesem Konzert beobachtete der Autor dieser Untersuchungen an sich selber auch Gehörphantome. Einzelne Thema und Takte der Symphonie und der Vorspiele traten als Schlummerphantome auf. Diese Beobachtung mag jene vorerwähnten Schlummerphantome hinsichtlich eines dritten Gehirnes noch erweitern. Da ist auch noch eine weitere Beobachtung. Nach der Ozean-Symphonie (S. 145) hat A Schlummerphantome mit

einem merkwürdigen bläulichen Schein beobachtet. Zu dieser Symphonie hatten wir auch unsere Versuchsperson B herangezogen, wegen starker Indisposition infolge vorausgegangener starker körperlicher Anstrengungen indessen nur wenig Resultate erzielt. B beobachtete jedoch deutlich im ersten Satze der Symphonie, wie die im Phantom auftauchenden Wellen von blauer Farbe waren. Blau ist psychisch eine stärkere Farbe als grau, und es wäre wohl möglich gewesen, dass die Wellen bei A (S. 70) nicht grau sondern auch blau erschienen wären. Die blaue Farbe mag so musikalisch angeregt worden sein und ist dann im Schlummerphantom (S. 145) erschienen. In diesem Falle wäre es wieder eine Thatsache, wie das Schlummerphantom in einem Gehirn mit dem Musikphantom in einem andern Gehirn korrespondieren kann. Alles in allem haben wir durch unsere Beobachtungen doch wohl eine erste Antwort auf jene Frage gegeben, die wir am Anfange der vorigen Untersuchung aufwarfen. Wir fragten: Inwieweit darf unser Satz S. 109 allgemeine Gültigkeit beanspruchen? Und wir können nun die Antwort dahin formulieren, dass der Prozess der Entstehung der Musikphantome keineswegs nur auf vereinzelte Gehirne und nur auf diese speziellen Phänomene beschränkt ist, dass vielmehr in den Schlummerphantomen sich ganz dieselben Prozesse abspielen und sich wahrscheinlich so in sehr vielen Menschengehirnen vorfinden. Dies ist wie gesagt eine erste Antwort. Man kann auch die Traumphänomene noch hinzunehmen und hat hierdurch wenigstens einige Richtungen eröffnet, in denen die Erkenntnis exakt weitergeführt werden kann.

Neunte Untersuchung.

Weitere Beobachtungsreihen. Schlummerphantome nach Humperdincks Hänsel und Gretel, Leoncavallos Bajazzo und einem pantomimischen Ballet. Burleske und unproportionierte Phantome und die Menschen mit Tierköpfen nach Operettenaufführungen. Der grosse Unterschied der Phantome nach Musikaufführungen grossen Stiles und nach leichten Operettenaufführhrungen. Die fragmentarischen, die unentwickelten und die durch Gedanken oder helle Vorstellungen eingeleiteten Phantome. Das Einsetzen von Schlummerphantomen in Reihen von hellen oder stark erregten Vorstellungen und Traumphänomenen. Eine Studie über Phantome und künstlerisches Schaffen aus Anlass der Gemälde von Hendrich.

Wir kehren wieder zu unseren Journalen zurück und geben in dieser Untersuchung noch einige Reihen weiterer Beobachtungen, die sowohl für den Charakter der Musik- und Schlummerphantome als auch für die Auffassung von Musik und für das künstlerische Schaffen bedeutsam sind.

Am 4. November 1894 sehe ich (A) zum erstenmale Humperdincks Hänsel und Gretel sowie Leoncavallos Bajazzo. Beide Stücke sprechen mich sowohl musikalisch als szenisch ziemlich an. Bei der Musik von Hänsel und Gretel kommen fortwährend Musikphantome, die ich jedoch nicht weiter beobachte, da ich der Szene auf der Bühne meine Aufmerksamkeit widme. Ich sehe nur ab und zu, dass diese Musikphantome mit der Szenerie nicht völlig übereinstimmen, also derselbe Fall wie bei Wagner S. 51 und 73. Am folgenden Mittag kommt eine fast endlose Zahl von Schlummerphantomen. Zuerst kommen aufwallende Dämpfe von goldig gelber Farbe. Dies geht wohl auf den Backofen von Hänsel und Gretel zurück, dem auch am Abend Dämpfe entström-

ten; die goldig gelbe Farbe wird wohl die Musik hinzugethan haben. Dann kommen Menschengestalten, zumeist Kinder. Die letzteren sind überaus lebhaft; sie klettern an Bäumen in die Höhe, sie tragen einander auf dem Rücken, sie jagen die Gänse, sie schlagen in die hellen Wasser eines Teiches; alle Ausgelassenheit der Jugend, alle Lebendigkeit meiner eignen Jugenderinnerungen scheint hier in einzelnen Momenten mitzuspielen. Hiermit stimmt es auch, dass die Phantome nicht sehr bunte Farben zeigen, nicht so bunt und hell, wie die Szenerien auf der Bühne sind, sondern eben mehr den Charakter meiner Jugenderinnerungen von Dorfkindern tragen. Dabei sind diese Kindergestalten aber äusserst scharf entwickelt. Die Mädchen haben weisse Häubchen auf, unter denen die einzelnen Haare scharf heraustreten. Andere tragen Schuhe, wie man sie bei kleinen Kindern sieht, etliche Knaben tragen Pelzmützen, einer trägt eine Zipfelmütze, einige haben etwas Koboldartiges an sich. Ein Bajazzo sitzt auf einer Bank und bewegt sich stetig hin und her, bis ihm die hohe persische Mütze vom Kopf fällt und er auch damit verschwindet. Dies letztere Phantom geht auf den Anfang der Oper Bajazzo zurück. Beim Erscheinen der Gauklertruppe wurde deren Direktor von den Bauern geneckt, und es fiel ihm dabei die Mütze vom Kopf. Dann als Schlummerphantom erscheint auch ein Mann in Hemdärmeln. Er hat Arme, lang wie ein Besen, und er streckt diese Arme drohend aus, ähnlich wie der Besenbinder in Humperdincks Oper seiner Frau mit dem Besen drohte. Auch eine Hexe erscheint, aber nicht die Hexe vom Abend, sondern eine andere Gestalt als die in Hänsel und Gretel. Braunes Kleid, grosse weisse Haube und graue Haare, ein graues Gesicht, ähnlich wie eine Katze, und darin rote Augen. Sie steht an einem Brunnen vor einem Trog voll Wasser, indem sie dabei mehreremals die Zunge herausstreckt und in der Art eines Hundes dieses Wasser schlappt. Es ist auch eine rote Zunge, wie man sie bei Hunden sieht. In einem andern Phantom tritt übrigens auch ein Hund auf, aber ohne rote Zunge; er ist bei einer Gruppe von Kindern im Hintergrund. Die Phan-

tome folgen sich an diesem Mittag fort und fort. Wenn ich liegen bliebe, würde es vielleicht stundenlang so weiter gehen. Ich bin übrigens auch etwas angegriffen.

Am 23. Dezember 1894, also sieben Wochen nach dem vorigen Fall, sehe ich Hansel und Gretel zum zweitenmal, dazu das pantomimische Ballet „Die Puppenfee“, in welchem viel und lebhaft getanzt wird. Es ist eine Kindervorstellung, der ganze Zuschauerraum ist mit Kindern erfüllt. Am zweiten Abend nach dieser Vorstellung kommen wieder eine Menge von Schlummerphantomen. Es kommt wieder eine Hexe. Braunes Kleid mit schwarzen Borden, schwarzes Kopftuch und gelbes Gesicht. Ich möchte diese Hexe los sein, ich lege mich von der rechten auf die linke Seite, aber die Gestalt im Phantom macht dabei nun selber eine Bewegung, als ob sie sich an eine Wand drücke, und sie ist auch noch da, während ich auf der linken Seite liege. Darnach wird sie jedoch durch andere Phantome verdrängt. Es kommen nach einander viele bewegte Kindergestalten. Sie kommen gegangen, sie nicken mit den Köpfen, sie tanzen. Aber sie tanzen nicht, wie man am Abend auf der Bühne tanzte, die Kinder im Phantom sind auch nicht so gross, wie die Personen des Ballets. Sie sind vielmehr nur etwas grösser wie die Puppen, die man in den letzten Wochen in den Schaufenstern ausgestellt sah, sie sind auch gerade so bunt gekleidet wie diese. Einmal in einem Phantom erscheinen von diesen tanzenden Puppen wohl an die fünfzig. In einem andern tritt ein hübsches Kind auf, und ich denke dazu, dass ich so selten in den Phantomen verzerrte Züge sehe. In diesem selben Moment streckt mir das Kind im Phantom die Zunge heraus. Hier spielt wohl eine Erinnerung mit, denn es ist mir schon mehrmals vorgekommen, dass ich mich mit einem Kind auf der Strasse neckte oder dasselbe etwas frug und dass es mir zur Antwort die Zunge herausstreckte. Man vergleiche auch die rote Zunge der Hexe im vorigen Fall. Während die eben beschriebenen Kindergestalten oder Puppen als Phantome erscheinen, treten auch ab und zu erwachsene Personen auf. Aber diese haben keine Menschenköpfe, sondern auf dem Rumpfe

sitzen statt dessen deutlich entwickelte Tierköpfe. Bei diesen Tierköpfen spielen die Gesichtsmasken mit, die man jetzt in den Schaufenstern ausgelegt sieht. Sie führen aber auch zum Teil auf lebende Tiere zurück. Die Phantome kommen an diesem Abend mit einer solchen Stärke, dass es mir unmöglich ist, dazu eine helle Vorstellung festzuhalten. Jede helle Vorstellung wird sofort durch Phantome verdrängt. Einmal versuche ich, mich in heller Vorstellung in einen hiesigen öffentlichen Garten zu stellen. Aber im nächsten Moment schon springt als Phantom eine Gestalt in einem bunten Maskenanzug ein. Auch diese hat keinen Menschenkopf, sondern an dessen Stelle sitzt ein langer Schwanenhals mit Schwanenkopf und langem rotem Schnabel. Dann tauchen auch Gestalten auf, die an der Stelle des Menschenkopfes Hahnenköpfe tragen. Es sind ihrer viele, die Schnäbel sind weit aufgesperrt. In dem vorerwähnten öffentlichen Garten sind Schwäne, Hühner und ein Hahn. Ich habe diese Tiere mehrfach mit Interesse beobachtet, und man erkennt hieraus, dass doch eine Beziehung zwischen meiner hellen Vorstellung und jenen Phantomen mit dem Schwanenkopf oder den Hahnenköpfen bestand. Es spielen offenbar die Erinnerungen von lebenden Tieren mit. Ebenso aber auch jene Darstellungen und jene Musik im Theater, denn vornehmlich durch diese Theatervorstellung wurde ja der ganze Zug von Phantomen angeregt.

Mit dem letztgegebenen Falle sind wir auf eine merkwürdige Varietät unserer Phänomene gekommen. Überblickt man unsere Musikphantome, so stösst man nirgends auf das Burleske oder Unförmliche. Im fünften Satz der Berliozschen Symphonie kommt wohl etwas dergleichen vor, aber hier lag es in den Intentionen des Komponisten. Der Totentanz von Saint-Saëns streift auch dahin, aber er geht eben nur bis zur Grenze des Burlesken. Wir haben so manches Scherzo, wir haben fröhliche Landleute und Kindergestalten, aber nirgends in unseren Musikphantomen ist die Grimasse und das Fratzenhafte, nirgends das Unförmliche und absolut Unschöne. Der Ernst und die Schönheit in den Werken grosser Tonmeister, die wir vor allem unseren

Beobachtungen zu Grunde legten, giebt den Phantomen eben nach unserem Gesetze (S. 109) auch ihren Charakter, er formt die Phänomene in der Richtung des Schönen und Natürlichen. Selbst in den Schlummerphantomen, welche durch grosse Musik beeinflusst werden, tritt dieser Charakter noch deutlich heraus. Wir haben S. 147 eine dritte Versuchsperson C berührt. Wir haben bei dieser Person zwei Jahre hindurch nach Schlummerphantomen geforscht. Zweimal konnten wir dieselben während etlicher Tage resp. Nächte konstatieren, und zwar korrespondierten dann dieselben mit einer melancholischen Verstimmung, und ihr Inhalt bestand in dunklen fratzenhaften Gestalten und Gesichtern. Heitere und schöne Schlummerphantome sind für gewöhnlich bei C nur wenig oder gar nicht vorhanden. Trotzdem sind jene Schlummerphantome nach der Pastoral-Symphonie (S. 147) keineswegs fratzenhaft, sondern heiter und natürlich. Die grosse Musik Beethovens hat ihre Rolle gespielt. Bei unserer Versuchsperson A, wo wir in Untersuchung VII und VIII Schlummerphantome registrierten, tragen diese Phänomene gleichfalls durchweg den Charakter des Heiteren und Schönen. Sie mögen noch so phantastisch sein, sie sind aber nur in den seltensten Fällen unförmlich, fratzenhaft oder unschön. S. 132 kommen die Karrikaturen und die Tiergestalten in den Phantomen wieder, aber hier handelt es sich eben nur um das Auftauchen von ganz speziellen Erinnerungen, nicht um eine neue Entstehung von Schlummerphantomen in der Richtung des Burlesken. Um so auffallender muss es daher sein, wenn in unseren beiden letzten Fällen die sehr ausgelassenen Kinder, die Hexe mit dem Katzengesicht und der roten Hundezunge und diese Menschen mit Tierköpfen auftauchen. Das Erscheinen dieser Phänomene dürfen wir keineswegs nur der szenischen Darstellung auf der Bühne zuschreiben, wenngleich das pantomimische Ballet „Die Puppenfee“ thatsächlich zuletzt einen ziemlich burlesken Charakter annahm; wir müssen vielmehr, wie bereits bemerkt, der Musik an diesen beiden Theaterabenden einen ganz besonderen Anteil an der Entstehung dieser besonderen Schlummerphantome zuerkennen.

A hat in diesen Jahren eine ziemliche Anzahl von Schau- und Lustspielen gesehen, es waren auch Possen sehr heiterer Art darunter, und nach denselben erschienen auch häufig Schlummerphantome, welche auf die betreffenden Stücke, auf Gesichtswahrnehmungen von der Bühne Bezug hatten. Niemals aber nach solchen Lustspielen traten so burleske, so possenhafte und stellenweise auch so unförmliche Schlummerphantome auf, wie nach heiterer oder nach possenhafter Musik. Am 7. Juni 1895 besucht A zum erstenmal die Operette am hiesigen Sommertheater. Man giebt den Obersteiger von Zeller und am folgenden Tag den Sänger des Königs von Zumpe. Der ganze Charakter und insbesondere der kurze Takt der heiteren Musik, ferner die Art des Gesanges und die raschen Bewegungen der Sänger, die im Hinblick auf die grosse Oper possenhaft erscheinen, versetzen A in eine sehr heitere ziemlich erregte Stimmung. Am Mittag nach diesen beiden von A besuchten Operettenvorstellungen kommen die Schlummerphantome in Menge. Zuerst eine übergrosse Gestalt in blauem Pagenanzug; in der zweiten Operette war ein Page in weissem Anzug. Dann viele Personen in einer Situation ähnlich einem Karussell, wie ich demselben mehrere Wochen zuvor auf der Darmstädter Messe mehreremal zuschaute. Es ist jedoch keine volle Erinnerung, kein richtiges Karussell in dem Phantom. Es hat lebensgrosse Pferde, und darauf sitzen ganz kleine Kinder, auch das Dach des Karussells ist unverhältnissmässig klein. Ebenso tauchen erwachsene Personen auf mit unverhältnissmässig kleinen Sonnenschirmen. Alles ist in der lebhaftesten Bewegung, und diese Bewegungen sind rasch und kurz. Selbst die Gegenstände zeigen diese Bewegungen, sie schaukeln etc., es ist wie ein Sturm in dem Ganzen. Ich muss alle diese kurzen Bewegungen auf den kurzen Takt der Operettenmusik zurückführen. Indessen muss auch der weitere Charakter dieser letzteren noch mitspielen, denn wenn ich in der grossen Oper einen Tanz, etwa zu einem Ballet hörte, so folgten derartige Schlummerphantome niemals nach. Etliche Monate vor diesen Operetten hörte ich in einem Symphoniekonzert eine

Raff'sche Waldsymphonie. Es traten bei derselben als Musikphantome lauter kleine Gestalten auf, aber sie waren wohlproportioniert, und ihre Bewegungen waren nicht derart, wie hier die Schlummerphantome nach den Operetten. Der Zug dieser Phantome wird am Mittag des erwähnten Tages unterbrochen, aber am Abend vor dem Einschlafen kommen sie wieder in Masse. Jetzt sind es meistens kleine Menschengestalten, Zwerge, Karrikaturen, Fratzen. Sie haben alle übergrosse Köpfe, grosse hängende Mäuler, grosse Nasen, braune Gesichter. Sie sind bunt-phantastisch gekleidet, haben auch Kränze umgewunden. Dazu stets die kleinen Körper und sehr dünne Beinchen. Alles wird fratzenhaft, und alles ist geradeso wieder in Bewegung wie am Mittag. Ich habe mein Vergnügen daran, die Phantome flössen mir keinen Schrecken ein. Einer der Zwerge hat das Gesicht des verstorbenen Herrn G., der in dem Phantom S. 131 schon einmal auftrat; aber hier erschreckt mich das Gesicht nicht. Ich habe mich übrigens auch im Leben über diesen Herrn manchmal lustig gemacht, manchmal auch geärgert. Während des Zuges der Phantome lege ich mich von der einen auf die andere Seite. Da taucht zuerst ein schöner Kopf auf, anscheinend ein Marmorkopf mit grauem Lorberkranz. Aber im nächsten Moment wird er schon zur Fratze. Merkwürdig ist bei anderen Phantomen, wie sie sich auseinander entwickeln, und wieder andere sind dadurch auffallend, dass Tierköpfe auf Menschenleibern aufsitzen. So der Kopf eines Ziegenbocks, ganz schwarz, mit grossen Hörnern und weissem Bart; er macht das Maul fortwährend auf und zu. Ebenso kommen Schafköpfe und Ochsenköpfe auf Menschenleibern vor. Einer dieser Ochsenköpfe hat Augen, die mit gelblichem Licht von innen heraus glühen. Diese Augen sind eine interessante Erinnerung. Ein Jahr vor diesen Operetten war hier eine Kollektion von Gemälden des Malers Hendrich ausgestellt. Unter diesen war eine im Meere versunkene Stadt dargestellt, und auf den Trümmern und den versunkenen Schätzen dieser Stadt lag ein Tier mit seltsam gelbglühenden Augen. Diese fielen mir besonders auf, und sie sind es, welche hier in

dem Phantom als Ochsenaugen wieder auftauchen. Dieser Ochsenkopf im Phantom hat Hörner, diese Hörner wölben sich zusammen, und zwischen ihnen fällt ein kleines hübsches Kind heraus. Auch bei den andern Tierköpfen fällt auf, dass sie das Maul häufig auf- und zumachen. Dies ist endlich auch bei einem Zwerg der Fall, mit welchem der ganze Zug von Phantomen schliesst und bei dessen Verschwinden ich einschlafe. Dieses Auf- und Zuklappen der Mäuler geht auch zum Teil auf eine Gesichtswahrnehmung zurück. Mir fiel nämlich sowohl bei dem Chor als auch insbesondere bei dem Tenor auf, wie diese Sänger den Mund beim Singen rasch auf- und zumachten. Die bezüglichen Bewegungen in den Phantomen sind jedoch energischer und schärfer ausgeprägt, also progressiv. Mir fiel ferner an einigen Darstellern auf, dass sie etwas verlebt, reduziert oder auch liederlich aussahen, und diese Wahrnehmung mitsamt derjenigen des Possenhaften in der Operette mögen wohl diese burlesken Phantome nächst der Musik mitbestimmt haben. Merkwürdig ist, dass zwischen diesen lebhaften burlesken Gestalten auch ab und zu ganz ruhige und schöne Gestalten als Phantome auftreten. Sie scheinen mir durch das Publikum veranlasst zu sein, welches der Operette ruhig zusah und auf welches ich auch dann und wann den Blick wandte. Einmal kommen so auch als ruhiges Phantom Personen vor, welche terrassenförmig übereinander geordnet sind, ähnlich wie die Kulissen der Bühne hintereinanderstehen und wie ich auch in der Vorstellung die Darsteller in diesen Kulissen stehen sehe, da ich einen Platz auf der einen Seite dicht bei der Bühne habe. Auf der obersten Terrasse jenes Phantoms steht eine einzelne Gestalt. Sie erscheint wie durchsichtig, ein leichter Schatten, ein Geist, wie ich ihn auf einem jener Gemälde von Hendrich gesehen habe.

Diese Beobachtungen wurden wie gesagt im Jahre 1895 gemacht. Sie wurden in dem Charakter der Phantome wesentlich dadurch befördert, dass die Darsteller und Darstellerinnen zum grossen Teil tüchtige Vertreter des Operettengenres waren und dass vor allem die Leitung der Vorstellungen einem temperamentvollen Kapellmeister anvertraut war. Nicht so

war es im folgenden Jahr 1896. Die Darsteller und Darstellerinnen in der Operette des Sommertheaters waren ungenügend, die Orchesterleitung fast nur mechanisch. Da war auch ferner eine Sängerin im ersten Operettenfach, welche A besonders interessierte. Es ist dieselbe, von welcher wir S. 100 das schöne Musikphantom des grünen Palmblattes registrierten. Die Stimme dieser Sängerin gab überhaupt schöne Musikfarben. Bei tragischem Klang war es in den tieferen Lagen ein mattes Grün, so ungefähr wie wenn man in die Laubkronen eines Buchenwaldes hinaufschaut, der nicht vom Sonnenschein durchleuchtet ist. In den höheren Lagen waren es Farben von leuchtendem Gelb und Rot. Wenn der Ton forciert wurde und dann ausklang, so zeigte sich im Musikphantom zuerst eine dunkelrote Masse, und diese Masse wurde dann heller und breitete sich wie eine horizontale Wolke nach der Ferne hin aus. Das Farbenspiel dieses bedeutenden Organes wäre dem Ton einer grossen Oper entsprechend gewesen, es passte aber nicht in die leichtgeschürzte Musik der Operette, und da A durch diese Sängerin besonders angesprochen wurde, so konnten auch aus diesem Grunde die Operettenstimmung und die Schlummerphantome nicht so aufkommen wie im Vorjahre. Indessen haben wir doch auch hier etliche Beobachtungen registriert. Als erste Operette sah A Suppes Boccaccio. Am folgenden Mittag erscheinen als Schlummerphantom viele kleine Gestalten, sie haben das Äussere von erwachsenen Menschen, sind aber nicht grösser wie Kinder. Sie sind phantastisch aufgeputzt und haben etwas Schwebendes an sich, sind aber nicht unförmlich und fratzenhaft wie nach den ersten Operetten im Vorjahre. Sie sind aber auch ebensowenig so wie die Phantome nach grossen Opern, denn nach diesen habe ich wohl Kindergestalten, aber niemals verkleinerte erwachsene Menschen gesehen. Drei Tage später, am 4. Juni sehe ich den armen Jonathan, in welchem auch jene Sängerin eine Hauptrolle hat. Am folgenden Mittag erscheinen zuerst erwachsene Menschen in richtiger Grösse, sie haben aber alle etwas theatralisches an sich. Dann kommt ein weisser durchsichtiger Nebel. Eine Mädchengestalt hebt sich her-

aus, sie hat ein Kränzchen von roten Rosen auf dem Kopf. Ich sehe nur den Oberkörper, die untere Hälfte ist von dem weisslichen Nebel verdeckt. Dann kommt ein rosiger Nebel, wieder mit solchen halben Mädchengestalten. Von einer derselben denke ich: „Sie ist nicht hübsch," und wie ich dies denke, verwandelt sie sich allmählich, wird immer schöner und ätherischer. Bei diesem Phantome war wohl die Stimme jener Sängerin beteiligt, die mir an diesem Abend besonders gefiel. Acht Tage später sehe ich die Fräulein von Saint Cyr von Dellinger. Die erwähnte Sängerin ist an diesem Abend nicht beschäftigt, und am folgenden Mittag erscheinen als Phantom lauter alte Gesichter und unförmlich dicke Menschen. Am folgenden Abend dasselbe. Also auch wieder eine ähnliche Erscheinung wie im Vorjahre. Am 17. Juni sehe ich den lustigen Krieg von Johann Strauss, in welchem jene Sängerin wieder eine Hauptrolle hat. Ich achte bei der Vorstellung auf die Farben ihrer Stimme und insbesondere auch auf jenes merkwürdige matte Grün. Am folgenden Morgen erscheint als Schlummerphantom ein abgegrenzter moosgrüner Nebel. Er ist intensiver als das Grün der Musikphantome, an manchen Stellen ist er in dunkle Ballen gehäuft, an anderen ist er durchscheinend. Vergleiche über die Stimmen S. 99. Am folgenden Mittag erschienen als Phantom erst zwei unscheinbar gekleidete Frauengestalten. Die hintere bückt sich und wirft, von der Hand ausgehend, einen prächtigen roten Strahl, wie rot leuchtende Perlen über sich. Der Strahl geht im Bogen empor und strömt etwas hinter dem Rücken dieser Person wieder herab. Das Phantom verschwindet wie ich es bewundern will. Aber bald darnach erscheinen wieder zwei Frauengestalten, etwas heller als die vorigen. Wieder bückt sich die eine, und wieder erscheint dieser Strahl diesmal jedoch nicht rot sondern goldgelb durchleuchtet. Wieder auch verschwindet so das Phantom. Darnach taucht eine Fläche auf, anscheinend eine grüne Wiese. Das Gras ist mit unzähligen Diamanten bestreut, die in den verschiedensten Farben leuchten, rot, grün, gelb, weiss, dunkelblau, hellblau, die helleren Farben

leuchten mehr hervor. Plötzlich hebt sich von der Seite der Fläche eine weisse Hand empor und bewegt sich ein wenig. Ein glänzender Goldreif strahlt am Finger. Mich überfällt plötzlich eine tiefe Melancholie, das Bild verschwindet. Ich sinke in einen tiefen traumlosen Schlaf. Auch diese Phantome gehen auf jene Sängerin und ihre Stimme zurück. In der Vorstellung trug sie Perlen im Haar und einen Ring am Finger, die mir beide auffielen. In jener ersten Aufführung des Boccaccio hatte sie die Titelrolle, und dieser Boccaccio erscheint einmal als Teufel und wirft einen Strahl rotgelben Lichtes, rotgelbes Feuerwerk über andere Personen. Die Farben in den Phantomen sind aber weitaus glänzender und leuchtender, jedenfalls in Folge der leuchtenden Musikfarben jener Stimme. Am 22. Juni sehe ich noch einmal den lustigen Krieg. Am folgenden Mittag erscheinen noch einmal moosgrüne Wiesen, aber nicht mehr mit jenen Diamanten. Am Abend tauchen als Schlummerphantome viele zwerghafte Gestalten auf, dazu auch Tiergestalten, die wie Menschen zusammen tanzen. Ein aufrechtgehender Pudel tanzt mit einem Pfau mit halb entfaltetem Schweif. Die Tanzbewegungen gehen hier durch alle Phantome, und sie führen sicher auf die Strauss'sche Operette zurück, in der die Walzermelodien vorkommen und in deren zweitem und dritten Akt auch wirklich getanzt wird. Die Tiergestalten sind beeinflusst durch meine Lektüre in den letzten Tagen. Ich las eine Tierkomödie „die patriotischen Schwänzler von Alexander Vulcanus“, (Zürich 1889), in welcher literarische Zustände unter der Marke von Tiergestalten gegeisselt sind. Pudel, Hahn, Esel etc. treten darin auf. In diesen Schlummerphantomen erscheint auch ein anderes dahingehendes Tier. Eine Art Hase, aber dreimal so gross als ein solcher, steht mit seinen langen Ohren da und hält einen Vortrag. Ein anderes Tier, dunkler und unbestimmter, eine Art Hund, steht daneben und nickt fortwährend mit dem Kopf.

Wir haben eben die Mädchengestalten angeführt, die zur unteren Hälfte noch von einem weisslichen Nebel verdeckt sind. Es ist nicht so selten, dass Schlummerphan-

tome sich aus einem solchen weissen Nebel entwickeln oder auch wieder in denselben auflösen. Sie thun dies entweder ihrem ganzen Inhalte nach, oder es treten auch einzelne Teile oder Elemente zuerst aus diesem Nebel heraus oder verharren noch eine Weile, während andere Teile und Elemente wieder verschwunden sind. Man muss eben bemerken, dass die Schlummerphantome ebenso wie alle übrigen psychischen Phänomen nichts Einheitliches und Unteilbares sind, sondern dass sie aus Partialphänomenen und Elementen bestehen. Man nehme hierüber noch die folgenden Schlummerphantome, wie sie von A beobachtet wurden. Ich gehe am Tag in einem Tannenwald spazieren. Am Abend tritt als Phantom ein Tannenwald auf, aber von diesem sind nur die Stämme deutlich entwickelt, während die Kronen der Bäume doch in meiner hellen Vorstellung sind. Oder der folgende Fall. Ich bin in Köln im Zoologischen Garten. Ich betrachte das Stachelschwein, ich betrachte den Rumpf mit grösserer, den Kopf mit geringerer Aufmerksamkeit. Etliche Nächte darnach taucht der Kopf des Tieres ohne Rumpf als Phantom auf. Oder auch das folgende. Mir fällt in Köln die Ringstrasse mit ihrem bedeutenden grossstädtischen Verkehre auf. Ich komme nach Darmstadt zurück, ich denke in der Rheinstrasse: „Wie leer ist es doch hier auf der Strasse im Vergleich zu Köln". Zwei Nächte später taucht als Phantom ein Stück der Kölner Ringstrasse auf, aber völlig menschenleer. Also eine sehr instruktive Substitution eines Partialphänomens eines zur Erscheinung gekommenen Gedankens. Oder auch die folgende Beobachtung. Ich sehe am Tag auf der Strasse, wie ein Auflauf von erwachsenen Menschen stattfindet. Ich sehe in diesen Tagen auch, wie Kinder in einem Schulhofe hüpfen und springen. In der Nacht taucht ein Phantom auf, in welchem jene erwachsenen Personen des Strassenauflaufs so hüpfen und springen, wie die Kinder im Schulhof. Es ist die Substitution einer Bewegung oder eines Bewegungskomplexes ganz ähnlich wie die Substitution karrikirter Formen und Farben S. 132 oder wie das Emporsehen S. 134 oder die mehrerwähnte Substitution von Musikfarben. In-

teressant mag auch der folgende Fall sein. Ich gehe am Tag über die Darmstädter Messe, ich sehe viele fröhliche Menschen. Am Abend lege ich mich traurig zu Bette. Am folgenden Morgen erscheinen als Phantom eine Gruppe von Menschen aus der Messe mit allen Bewegungen und Gebärden fröhlichen Lebens. Gleichwohl erscheint dazu der Phantomgedanke, dass diese Menschen traurig wären. Es ist die unbewusste Substitution eines Gedankens von dem Ich nach diesen Personen. So auch eines Abends sehe ich im Sommertheater ein französisches Lustspiel, die Rosa Dominos. Durchtriebene Männer gehen darin ihren leichtfertigen Streichen nach. Am folgenden Mittag erscheint dann als Phantom eine offene Bühne, auf deren beiden Seiten je ein Mann wie eine Statue auf einem Postamente steht. Die Männer steigen herab, und wie sie dies thun, spreche ich im Phantom das Wort: „Durchtriebener“ aus, womit das Ganze dann auch verschwindet. Während das Wort im Phantom erscheint, weiss ich nichts von dem Zusammenhang mit den anderen Teilen des Phantoms. Der Zusammenhang wird mir vielmehr erst nachträglich klar. Man ersieht aus diesen letzten Fällen, wie diese Gedanken in den Phantomen keineswegs unteilbar mit den anderen Elementen zusammenhängen, dass sie dies zwar im Unbewussten thun, dabei aber bewusst selbst in einem direkten Widerspruch mit anderen Elementen stehen können. Es ist dieselbe Teilbarkeit, es ist dieselbe Auflösung in Partialphänomene und Elemente, wie sie sich in den vorhergegangenen Fällen dokumentiert und wie sie auch als neue Grundanschauung durch unsere Analyse der Musikphantome geht. Wir befinden uns mit unseren Untersuchungen hinsichtlich der psychischen Phänomene eben in einem ähnlichen Falle wie die Chemie des achtzehnten Jahrhunderts hinsichtlich der organischen und unorganischen Körper. Wir lösen die psychischen Phänomene in Partialverbindungen und Elemente auf, wir bahnen die Elementaranalyse des psychischen Phänomenkomplexes an.[1] Indessen lassen die Schlummerphan-

[1] Allg. Einl. II u. III.

tome nicht blos diese Zusammensetzung aus Partialphänomenen und Elementen erkennen, sie zeigen vielmehr auch noch eine vorschreitende Entwickelung sowohl total als partiell. Nicht selten erscheinen diese Phantome zuerst nicht in ihrer vollen Ausprägung, sondern sie erscheinen zuerst entweder ganz oder auch nur teilweise als undeutliche Phänomene, als eine Art dunkler Schatten, aus welchen sich dann allmählich schärfere Formen, Farben und Bewegungen und die ausgeprägten Totalphänomene entwickeln. Manchmal verschwinden diese Phantome wieder, bevor sie zur vollen Ausprägung gelangt sind. Eines Mittags taucht im Phantom eine sitzende Mannesgestalt auf, dahinter eine Wand. Die Gestalt ist nur ein Schatten, die Umrisse heben sich von der Wand ab. Die Augen sind zwei dunklere Stellen, und der Bart ist etwas heller und grau. Würde die Entwickelung weiter gehen, so würde ein weisser Bart heraustreten, aber das Phantom verschwindet vorher. So komme ich auch nach Köln, mir fallen die grossen Häuser der Ringstrasse auf. In einer Nacht tauchen dann diese Häuser im Phantom auf, aber sie sind nur schattenhaft in grossen Umrissen, und sie haben noch keine Fenster. Sie entwickeln sich auch nicht weiter, sie verschwinden wieder. In diesem letzteren Fall war ich übrigens pathologisch affiziert, und ich habe überhaupt mehrfach bemerkt, dass diese unentwickelten Phantome bei solchen pathologischen Affektionen auftreten. Sind die Phantome glänzend, scharf ausgeprägt und schön, so befinde ich mich wohl, mein Schlaf ist tief und ungestört. Man hat also auch hier eine Übereinstimmung mit den Musikphantomen, die nach S. 120 bei nervösen oder pathologischen Zuständen nur schattenhaft, unentwickelt oder fragmentarisch heraustreten, während sie bei voller Gehirnkraft auch in ihrer vollen Stärke erscheinen. Man bemerke dieses Moment auch wieder im Gegensatz zu Hallucinationen bei Psychosen, bei welchen ja gerade die Gehirnschwäche nach S. 120 das entscheidentste Kriterium ist. Übrigens muss man bei diesen unentwickelten Phänomenen den momentanen Prozess sehr wohl von dem Auftauchen unentwickelter Erinnerungen unterscheiden. Wenn

ich eine Person in der Dämmerung sehe, so ist sie in meiner Erinnerung nur ein Schatten, und dieser Schatten kann dann auch im Phantom auftreten, aber es handelt sich dann nicht um ein, nicht bis zur vollen Ausprägung gelangtes Phantom. Ich begegne in der Dämmerung einer Dame X, ich rede mit ihr, sie trägt schwarzen Mantel und Federhut, sie scheint mir aufgeputzt, aber ich sehe Kleider und Gesichtszüge doch nicht recht deutlich. Am folgenden Morgen erscheint als Phantom eine Kleiderpuppe ohne Kopf, wie ich sie in den Schaufenstern eines Konfektionärs gesehen habe. Ein schwarzer Mantel hängt um dieses Puppengestell. Ich denke nun: „Da könnte doch auch ein Kopf drauf sitzen". Und mit diesem Gedanken steht nun jene Dame X vor mir, genau so wie ich sie am Abend in der Dämmerung gesehen habe. Der Kopf springt da ein, wo der Kleiderpuppe der Kopf fehlte. Dieser Fall ist auch interessant, einmal wegen der Umwandlung eines Phantoms in ein anderes ähnliches und wegen der Rolle eines Gedankens bei dieser Umwandlung. Im allgemeinen sind die Schlummerphantome sehr zarte psychische Gebilde. Ein Geräusch im Zimmer, ein gesprochenes Wort, ein Gedanke, ein Gefühl kann sie in der Entwickelung hemmen oder auch plötzlich zum Verschwinden bringen. Indessen kommen auch Zustände vor, wo sie, ebenso wie häufig die Musikphantome, von jenen Momenten unabhängig sind. Bei günstiger Disposition kann der Beobachter während des Erscheinens der Schlummerphantome dieselben mit seinen Gedanken und teilweisen Analysen begleiten oder er kann auch einer anderen Person gleichzeitig darüber berichten. Er kann ferner helle Vorstellungen nebenher gehen lassen und die Frage untersuchen, inwieweit diese auf die Entwickelung der Phantome Einfluss haben. Auch bezüglich dieser letzteren Frage sind wir durch unsere Beobachtungen zu demselben Resultat gelangt wie bei den Musikphantomen. Die Musikphantome sind gegenüber vorausgegangenen oder gleichzeitigen Vorstellungen inhaltlich stets etwas Verschiedenes, stets etwas Fremdes. So ist es auch in dem Schlummerphantom S. 159 wo ich denke, das Mädchen sei nicht hübsch, und dann

inhaltlich verschieden das schöne ätherische Gesicht auftritt. So denke ich ein anderesmal, es solle jetzt ein schönes Schlummerphantom auftauchen, aber es erscheint nur ein Schlächter mit einem Kalbe, das nicht fort will. Wieder ein anderesmal denke ich, es soll ein hübsches Kind erscheinen, ich stelle mir dasselbe als helle Vorstellung vor. Aber es erscheint statt dessen ein Bettelkind von der Strasse. Ich stelle mir ein Mädchen mit braunen Locken und feinem Gesichte vor, wie ich dasselbe nach einer zuletzt gelesenen Novelle in der Phantasie bildete. Ich denke, das solle jetzt als Phantom erscheinen; aber statt seiner taucht ein blondes Mädchen mit anderen Gesichtszügen auf. So auch ein andermal statt eines Mädchens ein Knabe. Und wieder ein andersmal denke ich vor dem Einschlafen an Trauer und Beerdigung; da taucht bald darnach eine schwarzgekleidete Frauengestalt auf. Oder ich habe einmal die helle Vorstellung, wie eine Dame auf einem Sopha liegt und mit einer Handbewegung Jemanden zum Sitzen einlädt. Da tauchen als Phantom zwei leere Sessel auf, an denen etwas gerückt wird. Man erinnere sich auch der Beobachtung S. 153, wo ich mich in heller Vorstellung in einen öffentlichen Garten stelle und wo dann die Phantome mit den Schwanen- und Hahnenköpfen auftreten. Aus allen diesen Beispielen erkennt man zwar eine gewisse Verbindung zwischen den hellen Vorstellungen und den Phantomen, aber diese ist nur eine sehr lose. Nur einige Elemente sind beiden Phänomenen gemeinsam, die Verknüpfung bleibt tief im Unbewussten und wird nur durch die nachträgliche Analyse offenbar. Der Inhalt der Phantome ist wie gesagt ebenso wie bei den Musikphantomen von den hellen Vorstellungen stets wesentlich verschieden, und die Vorstellungsphären haben keine Macht, den Phantomsphären ihren speziellen Inhalt zu dictieren. Selbst erregte Vorstellungen vermögen dies nicht und können sehr scharf von Phantomen unterschieden werden. Wir haben S. 133 die Fälle nach jener Auffahrt des Luftballons gegeben. Am Tag war ich in dem bedeutenden Menschengedränge, und am Abend treten zuerst erregte Vorstellungen

in fliessendem Zug auf. Dann aber setzen mit einemmale die Phantome als ein ganz anderes, als ein Fremdes ein. Bei dem hiesigen Musikfest im Jahre 94 beteiligte ich mich an einer Vorfeier, es ist ein grosses Menschengedränge, ich komme gegen Mitternacht heim. Ich gehe zu Bett, und nun erscheint jener merkwürdige Zustand erregter Vorstellungen. Viele Personen gehen in einem fliessenden Zuge vorüber, nicht dieselben Personen wie am Abend, aber doch ähnlich, alle etwas dämmrig und etwas unbestimmt, alle nur helle Vorstellungen. Plötzlich nachdem dieser Zustand etwa eine halbe Stunde gedauert hat, setzt ein Phantom ein. Ich stehe erhöht, ich sehe einen Zug bunt gekleideter, zum Teil maskierter Gestalten heran kommen; vor dem Zug ist eine weite sonnenbeschienene Fläche. Auch dieses Phantom hat etwas bewegtes an sich, aber alle Linien und Farben sind scharf und bestimmt, es ist klar und selbstständig, es ist im Vergleich zu dem vorher fliessenden Zustande der Vorstellungen etwas wie eine Hemmung da. Während des Phantoms ist jener fliessende Zug der Vorstellungen vollständig unterbrochen, es sind keine Vorstellungen und keine Dämmerung mehr da sondern nur das klare bestimmte Phantom. Indessen verschwindet dasselbe wieder, und der vorige Zustand fliessender Vorstellungen geht weiter. Dieser letztere Zustand ist wohl vielen Menschen nicht unbekannt. Er trat früher manchmal nach Festlichkeiten bei mir auf oder auch nach Reisen, Bahnfahrten etc. Es sind mehr erregte Nachbilder, die da im Gehirn nicht zur Ruhe kommen wollen, man sieht die Personen und die Wagenzüge, man hört das Geräusch und das Stossen der Bahnwagen und die Pfiffe der Lokomotiven noch einmal, fast als Illusionen, aber dennoch nur als helle Vorstellungen. Am folgenden Tag kann es dann auch vorkommen, dass diese erregten Vorstellungen das entscheidente Moment für fast illusionäre Prozesse, für phantastische Umbildung äusserer Gegenstände abgeben. Man sieht in den Wolken, in Tapetenmustern, in Steinen oder auch in Personen solche Gegenstände und Personen, wie sie am vergangenen Tage erregt wurden, oder es treten auch nur einzelne Elemente der

letzteren in den phantastischen Umbildungen auf. Aber auch von diesen Prozessen müssen wir wieder unsere Phantome sorgfältig unterscheiden. Wir müssen sie schliesslich ebenso von Phänomenen des Traumes trennen. Traum und Schlummerphantome können wohl beide manchmal gleiche Elemente haben, es kann ein Schlummerphantom selbst in einem späteren Traum als ein Traumphänomen auftreten, ebenso wie dies auch Musikfarben thun können. Aber dann sind es eben keine Phantome mehr. Die Traumphänomene sind etwas zusammenhängendes, sie sind stets in Beziehung zu dem Ich. Die Schlummerphantome sind etwas Beschränktes, etwas Fremdes auch für den Traum, sie werden angeschaut, aber nicht wie ein Traum erlebt. Ich habe morgens einen grösseren Traum mit glänzenden Phänomenen. Während dieser zusammenhängenden Phänomene tauchen Momente halbwachen Bewusstseins auf und in den letzteren auch Schlummerphantome. Sie gehören nicht in den Zug des Traumes, sie sind etwas Beschränkteres, etwas Selbstständiges, etwas Fremdes. Ich denke dazu: „da sind diese Schlummerphantome, die mich nicht zu meinem Traum kommen lassen.“ Wir haben allerdings noch eine Beobachtung, wo diese Phantome direkt in einen Traum übergehen und den Charakter von Traumphänomenen annehmen. Es mag hiernach eine stärkere Verwandtschaft zwischen diesen Phänomenen als etwa zu den hellen Vorstellungen bestehen. Aber unterscheiden müssen wir gleichwohl beide: die Phantome und die Traumphänomene.

Wir schliessen diese Untersuchung mit einer merkwürdigen, wenn auch aphoristischen Studie. Wir haben S. 156 und S. 157 jene seltsam glühenden Augen und jene geisterhafte Erscheinung im Schlummerphantom registriert, welche ihren Ursprung auf Gemälde von Hendrich zurückleiten. Im Juni 94 war diese Kollektion von Gemälden, etwa zwanzig an der Zahl, hier ausgestellt, und da in einer Zeitungsnotiz mit dem Bemerken darauf hingewiesen wurde, dass Hendrich in seinen Gemälden auch Musik zur Darstellung bringe, so wurden dieselben von A zunächst hinsichtlich ihrer Übereinstimmung mit den eigenen Musik-

phantomen geprüft. Thatsächlich wurden nun solch übereinstimmende charakteristische Momente sowohl im allgemeinen als im besonderen konstatiert. Schon bei dem ersten Überblick über die Kollektion fällt mir (A) auf, wie viel Wasser und Wellen in diesen Bildern gemalt sind. Dies stimmt mit meinen Musikphantomen, denn auch in diesen sind Wasser und Wellen eine sehr häufige Erscheinung. Auffallend ist jedoch, dass dieses Wasser bei Hendrich in den meisten Fällen eine so blaue und violette Färbung zeigt. In meinen Musikphantomen tritt dieses Element immer in grauer oder heller Wasserfarbe, niemals aber in blau und violett auf. Man bemerke jedoch, dass bei B während der Oceansymphonie S. 149 im Musikphantom die Wellen gleichfalls eine blaue Färbung aufweisen und dass auch bei A die auf diese Symphonie zurückgehenden Schlummerphantome wenigstens einen bläulichen Schein besitzen. Das Blau ist das Weitergehende für Grau, es springt für dieses letztere progressiv ein, und darum ist jener Unterschied zwischen den Gemälden Hendrichs und meinen Phantomen auch nicht so bedeutend, wie er auf den ersten Blick erscheinen mag. Trotzdem ist mir diese blaue Farbe fremd, und sie bleibt es auch, so lange ich die Gemälde auch betrachten mag. Dieser blaue Schein liegt nämlich über einer ganzen Anzahl dieser Gemälde, es ist mir auffallend, wie wenig Rot auf diesen Bildern vertreten ist. Eines, welches Siegfried und Fafner darstellt, macht davon eine Ausnahme. Zu den Füssen Siegfrieds schlängelt sich ein kleiner Bach, und an demselben stehen bunte Blumen. Dies ist das einzige Bild, welches mich speziell an die vielen bunten Blumen in meinen Musikphantomen erinnert. Da ist aber noch ein anderes Bild, welches wenigstens daran anklingt. Eine einsame braune Gestalt auf einem Felsen. Am Fusse des Felsens flutet das blaue Meer, an den Abhängen des Felsens in dem satten Grün des Grases blühen die violetten Herbstzeitlosen. Das Bild heisst die schwermütige Weise. Es erinnert mich stark an mein Musikphantom bei dem Vorspiel zum dritten Akt von Tristan und Isolde S. 73. Es ist das Meer und der Felsen und

besonders auch in ihrem Kolorit die blauen und roten Blumen. Es ist auch die Stimmung wie in dem dritten Akte dieser schwermütigen Tragödie. Da ist ferner ein Bild „der Nixenspiegel“. Drei Frauengestalten, drei Nixen, stehen am Ufer eines weiten Wassers. Das Wasser und die Wellen haben wieder die blaue Färbung, aber sie verschwimmen im Hintergrund ganz ebenso, wie ich es nicht selten in Musikphantomen beobachtete. Eine der Nixen trägt Haar von einem leuchtenden Orange; es ist genau dieselbe Farbe, die ich so oft in Musikphantomen gesehen habe. Sie trägt ein duftiges helles Gewand, und an den Contouren sowie oben auf den Falten dieses Gewandes liegt ein blauer Schein; ebenso hat der eine Arm der Nixe nach unten eine blaue Contour. Diese Contouren erinnern wiederum stark an das Farbenspiel bei Musikphantomen. Wenn eine Blume oder ein anderes Phantom aufgetaucht ist, so kommt es nicht selten vor, dass beim Verklingen eines Tones oder beim Auftreten eines neuen sich die Blume etc. an den Rändern in ganz ähnlicher Weise färbt. Da ist ferner ein Bild: „Die schlafende Brünnhilde“. Massige Felsen, und die Jungfrau erscheint auf den ersten Blick selber wie ein Teil dieser Felsen, hebt sich aber dann rasch plastisch als Gestalt heraus. Diese massigen Felsen, abgesehen von ihrem bläulichen Schein, stimmen in ihren Formen wieder mit den Felsen überein, die ich so manchesmal bei dem Sturme des Orchesters in Symphonien gesehen habe. Da ist auch jenes oben erwähnte „Vineta“, die im Meere versunkenen Schätze, auf denen jenes Tier mit den seltsam glühenden Augen liegt. Mir will es scheinen, dass dieses seltsame Glühen einem Musikphantom seinen Ursprung verdankt. So weit die Gemälde selber. Ich beschäftige mich am Nachmittag ungefähr eine Stunde mit denselben. Am Abend tauchen die Schlummerphantome auf mit deutlichem Bezug auf die Bilder. Ich sehe keine Personen, keine Wälder, keine Bäume, keine Blumen. Aber es tauchen eine Menge von Gegenständen auf, Häusergiebel, Felsen, Schreibmaterialien, Bleistifte. Die Häusergiebel sind übereinander geschichtet, ähnlich wie die Schätze in Vineta.

Die Felsen sind erst hell, dann werden sie blau. (!) Alle Gegenstände haben die blaue Färbung. Ein Bleistift hat am unteren Rande genau so eine blaue Contour wie jener Arm der Nixe. Am folgenden Mittag taucht als Phantom ein Felsen auf, der an der Seite das Profil eines Menschenkopfes trägt und offenbar auf die schlafende Brünnhilde zurück geht. Über dem Profil liegt wieder die blaue Färbung, dieses mal aber nur wie ein matter Hauch, und der übrige Teil des Felsens ist grau. Am zweitfolgenden Abend erscheint wieder eine ganze Anzahl von Phantomen. Personen und viele Gegenstände, zumeist nur fragmentarisch. Viele umherschwirrende Farben, blau, grün und auch etwas rot, aber das Blaue vorherrschend und alles in dem düstern Kolorit der Gemälde. Wieder am folgenden Mittag, also am zweiten Tag nach dem die Gemälde betrachtet wurden, erscheint noch einmal ein Phantom, welches dahin zurückgeht. Es erscheinen zwei Felsen und zwischen ihnen ein bläulicher Nebel. Mit dieser Erscheinung jedoch hört die nächste Wirkung der Gemälde auf die Schlummerphantome auf. In den nächsten Tagen treten nicht blos keine dahingehenden Phantome, sondern es treten überhaupt nur äuserst wenige Schlummerphantome auf. Selbst ein zweiter Besuch der Gemälde nach acht Tagen hat keine deutliche Wirkung auf das Erscheinen dieser Phänomene. Obgleich das Gehirn in seinen Hauptfunktionen durchaus nicht geschwächt ist, so scheint doch durch das massenhafte Auftreten der Phantome in den ersten 48 Stunden eine Art Absorption der Kraft oder eine Erschöpfung der Formen eingetreten zu sein. Es mag dies an die künstlerische Produktion erinnern, welche auch nach Zeiten erhöhter Thätigkeit von Perioden gefolgt ist, in denen nur wenig produziert wird oder mit anderen Worten in denen sich die psychischen Elemente nicht zu künstlerischen Gebilden zusammenschliessen wollen. Auffallend ist aber bei alledem, dass die blaue Färbung, welche in den Schlummerphantomen eine solche Rolle spielte, doch dem Gehirne von A fremd geblieben ist und auch bei dem Anschauen der Gemälde absolut keine Stimmung erzeugte. Bei dem zweiten Besuche von A war auch noch

ein neues Bild hinzugekommen, „der fliegende Holländer“. Ein Menschenschiff kämpft mit den Wellen, das Geisterschiff ist eine matte Erscheinung in den Wolken, oben auf einer Woge steht der Tod. Das Meer ist hier nicht blau, sondern es ist mehr grau und grün. Es ist mehr die ähnliche Farbe wie in dem Musikphantom S. 17. Das Geisterschiff aber mag an den Wagen in der Hartmannschen nordischen Heerfahrt S. 48 erinnern, wenn auch nicht hinsichtlich der Klarheit so doch hinsichtlich der Erscheinung in den Wolken.

Zehnte Untersuchung.

[1] Diskussion des gesamten Beobachtungsmaterials über Schlummer- und Musikphantome hinsichtlich der Frage der Erinnerung und der Substitution. Der Nachweis, dass sich die Phantome nur innerhalb der Grenzen der speziellen Erinnerungen und Erinnerungselemente eines Gehirnes bewegen. Der Nachweis, dass sich diese Erinnerungen und Elemente nur in Substitutionsprozessen zusammenfinden. Der verschiedene Charakter der Phantome bei A und B und der grosse Unterschied, der durch die speziellen Erinnerungen eines Gehirns, durch Erfahrung und Bildung bedingt wird.

Drei Momente sind es nun, die wir zur Vertiefung und Erweiterung unseres Hauptsatzes noch einmal herausheben. Die beiden ersten Momente sind die Erinnerungen und die unbewussten Substitutionen, das dritte Moment ist die Progression. Wir wenden uns zunächst jenen beiden ersten Momenten zu und fassen wieder unsere Schlummerphantome ins Auge. Bei diesen Phantomen haben wir einige Fälle, welche sich inhaltlich als eine einzige Erinnerung darstellen. S. 131 haben wir die spezielle Erinnerung des Herrn G. und diejenige von Dr. X. Die amerikanischen Landschaften S. 131, S. 133 und S. 134 sind spezielle Erinnerungen aus dem Panorama, das (Pferd S. 137) ist eine Erinnerung aus der Götterdämmerung, die Herbstlandschaft nach Fidelio (S. 142) ist eine solche aus der Jugendzeit. S. 131 haben wir auch die Erinnerung des Poseidon, aber hier spielen schon Erinnerungen aus zwei verschiedenen Zeiten mit. Der Poseidon im Phantom hält eine Mistgabel in der Hand, und diese letztere ist jedenfalls zu einer anderen Zeit gesehen worden als das Monument. Eine Mistgabel hat drei Zinken ähnlich wie ein Dreizack, sie ist in der

Erscheinung dem letzteren ganz ähnlich, sie wird auch ähnlich gehandhabt wie dieser. Diese charakteristischen Ähnlichkeiten beweisen uns, dass diese Mistgabel sich nicht zufällig oder durch eine blose Association in dem Phantome einfand, sondern dass sie vielmehr ganz speziell nur für den Dreizack einsprang. Es hat eine ausgesprochene Substitution nach dem Prinzipe der Ähnlichkeit und auf unbewusstem Wege stattgefunden, denn von dem Dreizack taucht nichts auf, nur das Endresultat des Substitutionsprozesses wird im Phantom bewusst. In ganz derselben Weise erklären sich die Fälle S. 137 und S. 138. Die Darstellerin der Isolde führt charakteristische Armbewegungen aus, und im Phantom erscheinen diese letzteren bei einer Gestalt, die der Darstellerin der Brangäne ähnlich ist. Isolde und Brangäne wurden an demselben Abend, in derselben Oper, in derselben Scene gesehen, Brangäne fiel in jeder Hinsicht, auch in ihren Bewegungen gegenüber der Isolde ab, beide wurden also verglichen. Hier liegt wieder eine Reihe von ähnlichen Momenten und der Grund zu einem ausgesprochenen Substitutionsprozess. Es war wieder kein Zufall, keine blose Association bei dem Übergang dieser charakteristischen Armbewegungen thätig. Wie sollte das unbewusst schaffende Gehirn dazu kommen, diese Bewegungen korrekt der Gestalt der Brangäne zu associieren? Hier muss ein Grundmoment, es muss ein Prototyp der Bewegung schon in Brangäne vorhanden gewesen sein. Diese Brangäne führte selber Armbewegungen aus, und eben für diese stark abfallenden oder schwachen Bewegungen sprangen die charakteristischen Bewegungen der Isolde ein. Durch diese Auffassung als Substitutionsprozess wird das Phantom sofort begreiflich. Da ist ferner das Blinzeln der Augen und die schiefe Kopfhaltung von Herrn X. S. 133, die im Phantom in einem anderen Gesicht erscheint. Dieses Gesicht ist noch feister als dasjenige von Herrn X., darin liegt schon ein Moment der Ähnlichkeit. Warum ferner erscheint jenes Blinzeln im Phantom wieder an den Augen, warum die schiefe Haltung wieder an dem Kopf und nicht anderswo? Auge und Kopf haben ihre offne, ihre gerade

Stellung, und für diese letzteren hat sich jenes Blinzeln und jene schiefe Haltung nach dem Prinzipe der Ähnlichkeit herein substituiert. Mit diesen Stellungen und Bewegungen, die übrigens auch in den interessanten Fällen des Indiehöhesehens (S. 134) vorkommen, haben wir psychische Elemente bezeichnet. Stellungen und Bewegungen können sich in andere ähnliche Phänomene hereinsubstituieren, sie sind bis zu gewissem Grade im Gehirn etwas Selbstständiges. Wir sagen „bis zu gewissem Grade", denn als ein vollständig Selbstständiges kommen sie nie ins Bewusstsein, es treten immer noch andere Elemente zugleich mit ihnen auf. Sie sind auch nicht einfach im Sinne von chemischen Elementen, denn wenn sich eine Bewegung für eine andere, wenn sich ein psychisches Element für ein Ähnliches substituiert, so liegt in diesem Begriffe der Ähnlichkeit noch die Thatsache gleicher Teilelemente. Ferner haben wir auch S. 163 gesehen, dass sich die Phantome aus dem Schattenhaften heraus entwickeln können. Und da sie dies auch mit allen ihren Elementen thun, so können diese letzteren wiederum nichts Einfaches, sie müssen ein organisch Zusammengesetztes sein. Immerhin wollen wir aber hier den Ausdruck Element für solche psychischen Teilelemente festhalten, die in dem oben erwähnten Grade sich durch Substitution als selbstständige psychische Momente erweisen. Stellungen und Bewegungen sind solche Elemente innerhalb der Gesichtssphäre. Ausser ihnen treffen wir noch in dieser Sphäre auf die Elemente der Farben, der Formen, des plastischen Hervortretens in der dritten Dimension, der Grösse, der Vervielfachung, der Verknüpfungen und Trennungen. Alle Gesichtswahrnehmungen, Vorstellungen und Phantome zerlegen sich bis zu gewissem Grade in diese Elemente, und von allen diesen Elementen können wir die selbstständige Substitution in andere Gesichtsphänomene nachweisen. Wir können durch exakte Beobachtung nachweisen, dass sich bei ähnlichen Phänomenen so Farbe für Farbe, Form für Form, Grösse für Grösse, Verknüpfung für Verknüpfung etc. substituiert. Unsere Beobachtungen über Schlummerphantome bieten in dieser Hinsicht noch weiteres

Beweismaterial, und sie lassen auch erkennen, wie sich die Phantome aus den Erinnerungen von solchen Elementen und Elementengruppen zusammen finden. S. 169 haben wir das seltsam glühende Auge jenes Tieres in dem Gemälde von Hendrich. Dieses seltsame Glühen erscheint (S. 156) in dem Auge eines als Phantom auftauchenden Ochsenkopfes. Das Auge eines Ochsen hat etwas Glotzendes an sich, es ist ein dementsprechender Lichtreflex darin. Für diesen Lichtreflex oder wenigstens für einzelne Momente desselben hat sich jenes seltsame Glühen substituiert. Das Glühen des Tierauges in das Licht des anderen Tierauges und der glotzende Ochsenkopf für jenes Tier, das im Gemälde auf den Trümmern einer untergegangenen Menschenstadt liegt. Eine ganze Reihe von Ähnlichkeiten und Gedanken liegen hier im Unbewussten. Und man bemerke hier weiter, wie sich die Substitution aus dem zweidimensionalen Bilde in das dreidimensionale Ochsenauge vollzog. Das Auge im Bilde hat Farben, Formen und Grössen. Das Auge im Phantom hat Farben, Formen, Grössen und noch eine dritte Dimension. Von allen jenen ersteren Elementen aus dem Gemälde hat sich nur eine Farbe oder ein Licht, eben jenes seltsame Glühen, in das Ochsenauge herein substituiert. Alles andere ist in diesem Ochsenauge geblieben, wie es zuvor in der Erinnerung war. Ein ganz ähnlicher Fall ist das Phantom S. 132. Am Tag werden die Karrikaturen mit den zugespitzten Lippen und den bunten Farben auf den Bilderbogen gesehen. Im Phantom erscheinen zwei lebensgrosse Menschenköpfe mit solchen Lippen und solchen karrikierten Farben. Die Köpfe im Bilderbogen zerlegen sich in Farben, Formen und Grössen in zwei Dimensionen. Die lebensgrossen Menschenköpfe bestehen aus Farben, Formen, Grössen, plastischem Heraustreten in der dritten Dimension. Bei der Bildung des Phantoms haben sich dann einfach die Formen der zugespitzten Lippen und die bezügliche Verknüpfung der beiden Köpfe, ferner auch die karrikierten Farben in die Erinnerung zweier lebenden Menschenköpfe herein substituiert. Die scharf zugespitzten Lippen sind für wirklich gesehene Lippenformen, die karrikierten Farben

sind für wirklich gesehene Gesichts- oder Wangenfarben eingesprungen. Da ist auch der Fall (S. 132) mit den Tiergestalten, die wie lebende Menschen auftreten. Diese wurden am Tag nur im Bilde gesehen; im Phantom aber treten dann die Erinnerungselemente von Menschen, die Grössen, die Bewegungen, die dritte Dimension hinzu. Oder korrekter: es findet eine Doppelsubstitution zwischen den Elementen der Bilder und denjenigen wirklich gesehener Menschen statt. Oder in jenem Vineta Hendrichs finden sich die aufgehäuften Trümmer und Schätze. Im Phantom sind in derselben Weise die Gegenstände und Dachgiebel aufgehäuft, das ist die Substitution von Verknüpfungen und wohl auch Vervielfachungen. Charakteristisch ist auch die untere blaue Contour am Arm der Nixe (S. 169), die dann im Phantom wieder am unteren Rande eines Bleistiftes auftaucht. Wie sich hier die Contour und Farbe substituiert, so auch erhalten die Phantome nach dem Beschauen jener Gemälde ebenso wie nach der Ozean-Symphonie alle einen bläulichen Schein. Diese bläuliche Färbung ist eine Erinnerung, sie erscheint über Gegenständen und ganzen Landschaften, sie substituiert sich für die Beleuchtung, in der jeder Gegenstand, jede Landschaft bei der Wahrnehmung oder bei der Erinnerung sich darstellt. Wenn Gegenstände und Landschaften keine solche Beleuchtung, kein Licht und keine Farben als selbständige Elemente in sich hätten, so könnte sich auch nicht das selbständige Element jenes bläulichen Scheines in sie hereinsubstituieren. Von den Musikfarben haben wir gleichfalls gesehen, dass sie im Schlummerphantom oder auch im Traum erscheinen können. Jenes Haus S. 146 ist von ihnen beleuchtet, die Quellen und Wasser S. 146 sind rot, das Phantom voll Glut und Perlen S. 159 trägt Musikfarben. Auch diese Farben, auch diese Glut haben sich nur hereinsubstituiert für andere Farben und andere Gluten. Das Rot in jenen Quellen und Wassern hat sich hereinsubstituiert für die natürliche Farbe dieser Wasser, wie dieselbe in der Erinnerung war. Da sind auch die bunten Bänder S. 139. Die Musikformen, wie sie bei dem Spiele von Violinen auftauchen, haben sich hier mit

den Farben der bunten Schleifen kombiniert. Aber diese Kombination war wiederum nur eine Doppelsubstitution: Die Farben der Bänder haben sich für das Grau der Violinfiguren, und die büschelförmige Anordnung der letzteren hat sich für die ungeordneten Bänder substituiert. Es ist immer derselbe Prozess, es sind die einfachen und die mehrfachen Substitutionen von ganz speziellen Erinnerungen und Erinnerungselementen. Man erinnere sich auch der folgenden Fälle. S. 125 ist das Phantom der beiden Schlitten. Dieses Phantom ist in dem Ursprung aller seiner Einzelheiten nicht nachgewiesen, aber die beiden Kinderschlitten vom Tag spielen im Unbewussten, und eine Reihe von Elementen, insbesondere Verknüpfungen, hat sich von hier aus in das Phantom hereinsubstituiert. Man bemerke auch hier wie in andern Phantomen das feine Detail. Wie soll das Gehirn in einem unbewussten Prozess diese schön geschmückten Gestalten, diese bunt gestickten Schilde, diese fein gezeichneten Schabracken neu schaffen? Kann es sich um etwas anderes als um das Einspringen von speziellen Erinnerungen und die korrekte Substitution von speziellen Erinnerungselementen handeln? Da liegt S. 124 der eigne Kopf in den Farbstoffen. Vorher wurde erst die kolorierte Gehirntafel angesehen, dann hat sich A auf das Sopha gelegt, den Kopf auf den bunten Möbelstoff. Der Prozess im Phantom ist noch nicht völlig durchsichtig, aber man hat durchaus den Eindruck, dass dieses Phantom durch ein gesetzmässiges Spiel von Elementen entstand. Da ist S. 126 der Knabe mit den diamantbesetzten Schuhen. Die Diamanten springen für die Thautropfen ein. Durch das thaufeuchte Gras geht man aber nicht mit feinen sondern mit groben Schuhen. Es ist eine seltsame Substitution, aber man hat durchaus wieder den Eindruck, dass es kein Zufall, sondern ein streng gesetzmässiger Gehirnprozess war, wenn diese Diamanten an den groben Lederschuhen auftauchten. Da ist S. 126 der Arbeiter mit dem Schiebkarren, und auf dem Schiebkarren liegt das rote Tuch. Die Erklärung hierfür ist ganz einfach, denn mehrere Tage vor jener Festlichkeit wurde viel in den Strassen zu deren Schmückung

gearbeitet, die Arbeiter fuhren mit Schiebkarren und manchem Dekorationsstück. Ebenda ist auch das Phantom der beiden phantastisch gekleideten Personen zu Pferd. Der Gedanke eines reitenden Studenten, ferner die beiden Personen im Wagen und der Gedanke, dass diese letzteren bunt gekleidet sein sollten, haben durch mehrfache Substitutionen ihrer Elemente das Phantom zu Stande gebracht. S. 151 ist die Hexe nach Hänsel und Gretel. Diese Hexe hat ein Katzengesicht und eine Hundezunge. Die Elemente dieses Katzengesichtes und dieser Hundezunge haben sich statt der Elemente eines Menschengesichtes, statt einer Katzen- oder Menschenzunge hereinsubstituiert. Deutlich ist auch der Fall mit dem Rosenstrauss und dem Vergissmeinnicht, der schon S. 141 genau analysiert ist. Die Rosen haben sich für die roten Punkte im Musikphantom, die Vergissmeinnicht für die abgelöste Papiermanschette, die Bewegung des Waldvögleins für diejenige des geworfenen Strausses substituiert. Hier haben sich deutlich auch wieder Erinnerungen aus verschiedenen Zeiten im Phantom zusammengefunden. Seltsam ist der Rachen im Phantom S. 141. Aber auch er macht mit seinen Elementen teilweise von dem Drachen auf der Bühne, teilweise von einem Krokodil, von Rosen und Kaktus durchaus nur den Eindruck, dass er aus speziellen Erinnerungselementen besteht. Man bemerke die Ähnlichkeit zwischen den Dornen einer Rose, den Stacheln eines Kaktus und den Zähnen eines Tierrachens. Da ist endlich auch jenes seltsame Phantom S. 159, die mit Diamanten besäte Wiese, aus der sich die Hand mit dem Goldreif emporhebt. Die Diamanten gehen auf Thautropfen und die Perlen im Haar der Sängerin zurück, die Wiese auf die Musikfarbe ihrer Stimme und die Hand mit dem Goldreif ebenso auch auf die Hand der Sängerin. Alle diese Momente wurden am Abend in der Vorstellung speziell beobachtet, und es ist daher auch nichts wunderbares, wenn sie sich hier noch mit andern Erinnerungselementen zusammenfinden. Allerdings dürfen wir nun nicht behaupten, dass auch alles an den Schlummerphantomen voll und ganz nur Erinnerung sei. Die Schlummerphantome haben ein Fremdes an sich,

und dieses Moment kann nur von einem gleichzeitigen Wahrnehmungsprozess herrühren; dieses Moment tritt also neu hinzu. Ferner treten in den Phantomen die Erinnerungen und Elemente aus verschiedenen Zeiten zusammen, und diese Gleichzeitigkeit ist ebenfalls ein neues Moment. Endlich lehrt auch die Beeinflussung der Phantome durch die Musik, sowie die ganze Richtung, in der sie sich bei A nach Schönheit entwickeln, dass auch qualitativ neue Elemente bei der Bildung der Phantome einspringen müssen. Aber so phantastisch, so seltsam sie auch oft sein mögen, so muss man doch immer die fundamentale Thatsache festhalten, dass diese Phantome immer nur den Charakter von Erinnerungen und Erinnerungselementen tragen. S. 146 erscheint nach der B-dur-Symphonie Beethovens und dem Spiele von Sophie Menter im Phantom eine überlebensgrosse Frauengestalt, die durch einen Wald hinschreitet. Woher diese Überlebensgrösse? hat sie das Gehirn etwa neu geschaffen? Wir haben keinen Grund zu dieser Annahme, denn A hat überlebensgrosse Statuen früher gesehen, und von diesen kann sich sehr wohl das Element der Grösse in eine Frauengestalt von natürlicher Grösse hereinsubstituiert haben. Die wunderbare Schönheit des Phantoms deutet ja auch direkt nach einer griechischen Statue hin. Oder man nehme jenen Fall S. 153, wo Tierköpfe auf Menschenleibern sitzen. Dies geht auf Masken zurück, die Verknüpfung von Tierköpfen und Menschenleibern ist absolut nicht neu, es ist im Grunde nur eine Doppelsubstitution. Oder nach den Operetten S. 157 treten die missgestalteten Personen, die grossen Nasen, die grossen Mäuler etc. auf. Änliche grosse Nasen und Mäuler wurden ebenfalls bei Masken oder auch nicht selten in Karrikaturen gesehen. Allerdings sind es ja nicht volle Erinnerungen, die in den Phantomen auftauchen, und genau diese Nasen, genau diese Missgestaltungen und Kontraste wurden vorher noch nicht beobachtet. Es sind, wir wiederholen es, noch neue Elemente in diesen Schlummerphantomen. Aber diese neuen Elemente, und dies ist der Kern unserer Auseinandersetzungen, auch diese neuen Elemente gehen nicht über den Charakter der ganz speziellen Er-

innerungen und der ganz speziellen Erinnerungselemente des Gehirns hinaus. Oder mit andern Worten: Die Schlummerphantome bewegen sich nur innerhalb der Grenzen spezieller Erinnerungen und spezieller Erinnerungselemente.

Diesen wichtigen Satz, den wir eben für die Schlummerphantome nachwiesen, können wir nun auch über die Musikphantome ausdehnen. Wir haben die volle Übereinstimmung zwischen den beiden Arten von Phänomenen dargethan, und es existiert daher jetzt auch sofort eine wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit dafür, dass die Musikphantome nicht minder sich nur innerhalb der Grenzen spezieller Erinnerungen und Erinnerungselemente bewegen. Wir wollen jedoch auch unsere speziellen Beobachtungen in dieser Hinsicht noch einmal Revue passieren lassen, eines Teils um aus diesen Beobachtungen eine direkte Anschauung zu erhalten und andern Teils um die Resultate an beiden Arten von Phänomenen gegenseitig zu stützen. Auch bei den Musikphantomen haben wir zunächst einige Fälle, wo inhaltlich ganz spezielle Erinnerungen aufgetaucht sind. Bei der Pastoral-Symphonie S. 28 und S. 62 haben wir die speziellen Landschaften vom Hügel H und vom Berge F. Bei der Melusineouvertüre S. 43 erscheint ebenso die Erinnerung einer ganz bestimmten Landschaft, allerdings nur fragmentarisch und nicht voll entwickelt. Auch die weissgekleidete Gestalt, die hier zugleich auftritt könnte sehr wohl die Erinnerung einer speziellen Vorstellung sein. Ebenso erscheint bei dem Alpenidyll S. 43 wieder die Erinnerung einer speziellen Landschaft. Es tauchen keine Alpen auf, sondern die Berge des Harzes, die A vor Jahren wirklich besucht hat. Im Totentanz S. 88 erscheint eine Reihe von Gestalten, die nach dem Zeugnisse von A genau mit Jugendträumen übereinstimmen. Andere dieser Gestalten haben Elemente und Elementgruppen von jenen Wachsfiguren, die A vor den Schaubuden gesehen hat. Diese Elemente und Elementengruppen haben sich jedenfalls mit anderen Erinnerungselementen von Traumgestalten oder wirklich gesehenen Personen in ganz derselben Weise durch Substitution zusammen gefunden wie oben die Schlummerphan-

tome. Bei der Pastoralsymphonie S. 29 haben wir die Landleute, die ihre Hauptelemente von kolorierten Bildern entlehnen. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass dies in einem anders gearteten Prozesse stattgefunden haben sollte, als oben in den Schlummerphantomen, wo die karrikierten Farben oder Formen oder wo die Elemente aus den Gemälden von Hendrich sich an der Bildung von Phantomen beteiligen. Bei der Ouvertüre zu Lohengrin erscheint die überlebensgrosse Rittergestalt im althellenischen Harnisch. Dieser Harnisch ist in seinen Formen durch die Abbildung des Alexanderzuges angeregt worden, und seine Elemente haben sich dann mit den wirklich gesehenen Menschen und Statuen zusammengefunden. Die Überlebensgrösse deutet hier wieder ebenso auf Statuen hin wie bei der schönen Frauengestalt S. 179. Bei Verdis Requiem erscheint der Leichenwagen Alexanders und die Gestalten in althellenischer Tracht. Auch hier spielt wieder die Erinnerung von Abbildungen in ganz derselben Weise wie in den vorigen Fällen und wie bei den Schlummerphantomen mit. Es müssen durchaus Prozesse von derselben Art sein. Merkwürdig ist das Ich, das in den Musikphantomen ab und zu auftritt. Unter den Millionen von Erinnerungen im Gehirn giebt es auch solche von der eigenen Person, es giebt sie aus den verschiedensten Perioden des Lebens, es giebt sie mit den Erinnerungen bestimmter Kleider und bestimmter Situationen. Am Ende der Jupitersymphonie S. 36 erscheint so die Erinnerung der eigenen Person als Phantomgestalt inmitten der Berge. Bei Beethovens D-dur Symphonie erscheint sie zugleich mit der Erinnerung einer speziellen Landschaft, hier allerdings nur als eine durch die Musik angeregte helle Vorstellung. Bei Beethovens Missa solennis taucht ebenso die eigene Person einsam inmitten der weiten Landschaft auf. Diese Person sitzt auf einem Felsen, sie schreitet vorwärts, sie legt sich nieder. Auch diese Bewegungen und Stellungen gehen über den Kreis spezieller Erinnerungen nicht hinaus; A hat oft so auf einem Felsen gesessen oder sich an einem Abhang niedergelegt. Auch bei der einsamen Mannesgestalt, die so oft in den Phanto-

men von A auftritt, haben wir ähnliche Bewegungen und Stellungen. In dieser Gestalt ist etwas von dem Ich, und diese Bewegungen und Stellungen müssen von dem Ich ebenso hinüber substituiert sein, wie wir es S. 127 für das Hinabschauen ins Wasser bei einem Schlummerphantom gefunden haben. Man erinnere sich überhaupt, was wir S. 136 über die Beziehung der Phantome zu dem Ich gesagt haben. Die Phantome können nicht willkürlich angeschaut werden, sondern sie erscheinen in einer ganz bestimmten Stellung. Sie erscheinen als Wolken, zu denen bedingungslos in die Höhe gesehen werden muss, sie erscheinen als fliessendes Wasser oder als Abgrund, in die hineingeschaut werden muss, sie erscheinen als weite Landschaft, über die der Blick ebenso hinschweifen muss. Diese Ausdrücke „sehen,“ „hinabschauen,“ oder „hinschweifen eines Blickes“ sind eigentlich nicht völlig korrekt. Es giebt kein Auge des Geistes, von dem die Dichter manchmal allegorisch zu reden wissen, es giebt keinen zweiten Menschen im Gehirn, der die Phantome mit einem zweiten Auge beschaut. Es treten wohl Wahrnehmungselemente bei den Phantomen hinzu, aber es wird doch nicht gesehen und geschaut, sondern es wird im wesentlichen nur erinnert. Wir haben früher eine Frage aufgeworfen, welche der Art nach für die Diskussion psychologischer Thatsachen nicht zu unterschätzen ist. Wir haben gefragt: warum nur die den Intentionen der Komponisten entsprechenden Musikphantome auftreten und warum nicht andere Erinnerungen, die doch zu Millionen im Gehirn existieren? Wir haben ebenso S. 173 die Frage gestellt, wesshalb sich das Blinzeln der Augen und die schiefe Kopfhaltung gerade wieder in Auge und Kopf substituieren und nicht in anderer Weise. Ja, warum finden die Phänomene gerade so und nicht in einer anderen Art statt? Warum tragen die Musikphantome durchaus nur den Charakter von Erinnerungen und warum tauchen sie nicht mit einem anderen Charakter auf? Warum erscheint jenes Anschauen der Phantome, jene Stellungen und Bewegungen nur im Anschluss oder als Substitution spezieller persönlicher Erinnerungen? Warum gehen im Phantom die Menschen nicht

auf den Köpfen, warum stehen die Berge mit ihrem Scheitel nicht nach unten, warum die Bäume mit ihren Kronen nicht nach abwärts? Warum sind die Wolken nicht an der Stelle der Erde und umgekehrt die letztere an der Stelle der Wolken, warum stürzen die Felsen nicht aufwärts und warum fliessen die Wasser nicht bergan? Man kann auch ebenso fragen, wesshalb die Werke der Dichter sich nicht in solchen imaginären Möglichkeiten, sondern doch im grossen und ganzen nur in den natürlichen Verhältnissen bewegen. Offenbar erscheinen die Phantasiegebilde und speziell unsere Phantome nur aus dem Grunde in diesen natürlichen Verhältnissen, weil eben nur von diesen die tausendfachen Erinnerungen im Gehirn sind. Und dies erstreckt sich nicht blos auf einzelne Elemente wie etwa Farben, Formen und Grösse, sondern es gilt auch von Stellungen, von Verknüpfungen und Trennungen. Die Phantome können gar nicht anders, sie müssen auch mit ihren Stellungen und Verknüpfungen den Charakter von Erinnerungen tragen. Bei Liszt und Berlioz erscheinen die zigeunerhaften Gestalten, aber A hat auch manchen Zigeunertrupp wirklich gesehen. Bei Hartmann erscheinen die Gestalten mit dem protzigen Gesichtsausdruck, mit steifen Bewegungen und schwerfälligen Tritten. Aber A hat auch bei den Landleuten des Odenwaldes einzelne solcher Personen gesehen, diese besonderen Gesichtszüge und Bewegungen sind nur Erinnerungen, die sich auf mehr Personen substituiert haben, ähnlich wie sich die brünette Gesichtsfarbe der beiden kleinen Jüdinnen S. 124 in eine ganze Reihe von kleinen Mädchen substituierte. Bei dem Schumannschen Quintett S. 57 erscheint das schöne Phantom der Sternennacht und der dunklen Mannesgestalt. Diese Mannesgestalt ist wesentlich eine Erinnerung aus dem fliegenden Holländer, und ihre Armbewegung hat wieder eine deutliche Analogie zu jenen oben erwähnten Substitutionen von Armbewegungen von Isolde und Brünnhilde im Schlummerphantom. Die Sternennacht bei diesem Quintett mag in ganz derselben Weise noch nie beobachtet worden sein, aber jedenfalls hat A eine grosse Zahl von Erinnerungen



schöner Sternennächte. Die Mühle bei der Schubertschen Symphonie ist eine spezielle Erinnerung aus einem Thal des Odenwaldes, und ebenso tragen alle Wälder und alle Landschaften, das saftige Grün der Wiesen und die blauen Tinten der Abenddämmerung bei eben derselben Schubertschen Symphonie sowie die Duftschleier der Pastoral-Symphonie nur den Charakter dieser speziellen Gegend. Bei Hartmann tauchen Landschaften auf, die wir als nordische bezeichneten, aber sie sind dies nur innerhalb der Grenzen der speziellen Erinnerungen und Erinnerungselemente von A. Das Spiel der Wolken, das in der Ouvertüre der nordischen Heerfahrt so auffallend hervortritt, wurde von A tausendfach beobachtet, die Felsen sind solche aus den Bergen des Odenwaldes, der Ausblick zwischen zwei Felsen hindurch ist nichts neues, und auch die grossen Kontraste zwischen Licht und Schatten sind ab und zu schon einmal beobachtet worden. Nur das gleichzeitige Auftreten und die Substitution von Erinnerungen und Erinnerungselementen aus den verschiedensten Zeiten im Anschluss an die Musik giebt den Phantomen den Charakter der Neuheit. Bei der nordischen Heerfahrt S. 49 und bei dem Gesange des Basses S. 68 schlängelt sich ein Bach mit der Melodie durch das Wiesengrün oder durch den Abgrund. Der Lauf dieses Baches wird von der Melodie oder der Musik beeinflusst, aber ein Bach, der sich durch Wiesengrün und Abgründe schlängelt, wurde von A oft genug beobachtet. Der Kahn S. 55 und S. 88 wiegt sich im Takte der Musik oder mit dem Spiel der Violine, aber A hat auch manchen Kahn gesehen, der sich auf den Wellen auf und nieder wiegte. Die Wasser wogen und die Felsen stürzen im Gange der Musik, die Wälder stürmen und die Wolken flammen im Gewitter: auch dies hat A oft genug beobachtet. Bei der Hartmannschen Symphonie geraten die Bäume zuerst in eine drehende Bewegung. Diese Bewegung sieht man oft an den Kronen der Bäume im Sturmwind, es ist hier nur eine Substitution über die Bäume als Ganzes. Bei der nordischen Heerfahrt erscheinen die sich aufbäumenden Pferde in den Wolken. Wir haben schon darauf hinge-

wiesen, wie dies nur ein Substitutionsprozess ist, ähnlich wie ab und zu jedermann in den Wolken Menschen- und Tierbildungen sieht. Das Aufbäumen der Pferde, diese spezielle Stellung, ist jedenfalls auch eine spezielle Erinnerung. Die Berge in den Musikphantomen können hie und da grösser sein als die in Natur gesehenen Berge, aber hier können Abbildungen und Panoramen mitspielen, sowie gelegentliche Phantasien, bei denen man die Wolken zu Bergen umgestaltete. Charakteristisch ist es hier auch, wie die Erinnerungen von Blumen auftauchen, die A in der Jugend gesehen. Die Vergissmeinnicht hängen in die Wasser hinab, die Rosen, die Nelken, die blühenden Bäume tauchen auf. Aber es erscheinen keine exotischen Blumen und Pflanzen, es erscheinen auch keine exotischen Landschaften und keine eigentlichen Menschen aus anderen Ländern, dergleichen A nie gesehen. Es erscheint kein eigentliches Meer, es erscheinen keine Gletscher und keine nordischen Eisberge. Zwar wäre es nicht völlig ausgeschlossen, dass etwas dergleichen auftauchte, denn es können ja auch Abbildungen und Panoramen eine Rolle spielen, und nach den Phantomen der Gestalt mit dem hellenischen Harnisch und dem Wagen Alexanders können selbst Abbildungen aus längst vergangenen Zeiten in Elementen mitwirken. Aber bei solchen mehr fremden Erinnerungen kommen noch zwei Momente in Betracht, die überhaupt für alle Phantome von Wichtigkeit sind. Zum ersten nämlich spielen in der Regel nur solche Erinnerungen und Elemente in den Phantomen mit, welche ursprünglich von Gefühlen begleitet waren. Mögen diese Gefühle auch während des Phantoms selber nicht im Bewusstsein sein und mögen auch die Gefühle, wie wir S. 107 ausführten, nicht als Mittelglied für das Eintreten der Phantome angesehen werden, so spielen sie doch als bewusste oder unbewusste Begleitmomente eine bedeutende Rolle, indem sie die Erregungs- und Substitutionsprozesse im Charakter der Ählnlichkdit und der Progression mitbestimmen. Zum zweiten ist das Auftauchen von Erinnerungen überhaupt an einen speziellen Erregungsprozess geknüpft. Wir haben bei den Schlummerphantomen gesehen,

wie sie nach besonderen Anlässen, nach Festlichkeiten und Opernaufführungen auftreten, wie sie immer auf ganz spezielle Anregungen in den nächst vorausgegangenen Stunden und Tagen zurückleiten. So können eben alle Erinnerungen und Erinnerungselemente des Gehirns nicht aus sich selbst heraus wieder bewusst werden, sondern sie müssen durch ähnliche bewusste Elemente in letzter Linie durch bewusste Wahrnehmungen neu angeregt werden. Auch die Musikphantome können hiervon keine Ausnahme machen, und man hat in diesem Umstand der Erregung durch ähnliche Momente, sowie in jener anderen Thatsache der begleitenden Gefühle wohl zwei Hauptgründe dafür, dass bei den Musikphantomen so wenig exotische Bilder, so wenige der persönlich mehr fremden Erinnerungen auftauchen. Immer sind es die speziellen persönlichen Erinnerungen, welche dem Phantom seinen Charakter geben und über welche dasselbe inhaltlich nicht hinausgeht. S. 100 ist das Phantom des herabhängenden Palmblattes; hier aber ist noch nachzutragen, dass A am Tag vor der bezüglichen Operettenaufführung durch einen Hof ging und hier einige in Töpfen aufgestellte kleine Palmen vorübergehend ansah. S. 96 sind die Lichter gleich dem Funkeln von Diamanten erwähnt, welche bei dem Spiel einer Violine auftauchen. Aber A hat das Funkeln von Diamanten in den Schaufenstern der Juweliere oder bei den geschmückten Damen im Theater nicht selten mit Interesse beobachtet. Die schöne magische Beleuchtung im zweiten Satze von Beethovens D-dur-Symphonie (S. 81) ist Erinnerung, und ebenso sind die Glut und die leuchtenden Farben jenes Phantoms bei Siegfrieds Totenmarsch speziell auf einen Sonnenuntergang nach einem Gewitter zurückgeführt. Während wir die vorige Untersuchung schrieben, hörten wir in der Probe eines Symphoniekonzertes die Symphonie C-moll Nr. 1 von Brahms. In dem zweiten Satze dieser Symphonie taucht einmal bei A ein Abendhimmel auf, rot leuchtend am Horizont und darüber die grauen bläulich überhauchten Wolken. Es ist Herbst, und einen solchen Abendhimmel sieht man gerade im Herbste nicht so selten. In einem andern Teile dieses

zweiten Satzes erscheint eine Landschaft, ziemlich einförmig und dunkel wie unter einem bedeckten Himmel. Da fallen die Flöten und insbesondere deutlich die schöne Violine Zimmermanns ein, und dieselbe Landschaft erscheint mit einemmale im hellsten Sonnenschein. Ein solcher Wechsel in der Beleuchtung ist in der sommerlichen Natur nichts Seltenes, und hier in dem Musikphantom ist es das genaue Anologon zu jener Substitution des bläulichen Scheines in den oben registrierten Schlummerphantomen. In den Musikphantomen erscheint so manchesmal ein Wasser, ein Teich; mit dem Spiel der Instrumente geht ein Schein von diesem Wasser aus, es blitzen die hellen Lichter darin auf. Solche hellen Lichter hat A oft genug beobachtet, sie substituieren sich hier ebenso wie das seltsame Glühen jenes Tierauges aus dem Gemälde von Hendrich. Die Farben und Lichter kommen und gehen mit dem Spiel der Instrumente, es treten von der Musik wohl neue Elemente hinzu. Aber nie in all diesen vielen Farbenphantomen hat A irgend eine Farbe, irgend ein Glühen, irgend ein Leuchten beobachtet, welches nicht zuvor schon in der Natur, in dem Farbenspiel eines Sonnenuntergangs, in Lichtreflexen oder auch bei künstlicher Beleuchtung gesehen worden wäre. A ist oft genug einsam in den Bergen umhergeschweift und hat gerade von Sonnenuntergängen, von umsäumten Wolken und Gewitterschein hunderte von speziellen Erinnerungen im Gehirn angesammelt. Dass nun diese farbenprächtigen Musikphantome auftauchen, darf uns also nicht wundern. Wir haben bis jetzt nur die Phantome von A für unsere Beweisführung herangezogen. Die Musikphantome bei B tragen jedoch noch viel deutlicher den Charakter ganz spezieller Erinnerungen. Besonders häufig tritt hier die Erinnerung der eignen Person auf: S. 83 mit den Kleidern vor ein paar Monaten, S. 84 in den Kleidern einer andern Person, also eine Substitution dieser Kleider, und S. 90 die Erinnerung der eignen Person aus dem 14. Lebensjahr. Da sind bei B auch die speziellen Erinnerungen jener Kirmes S. 89, jenes grasbewachsenen Tanzplatzes S. 90, ferner des öffentlichen Gartens und der Person X, auf S. 83. Da sind

weiter die speziellen hessischen Uniformen S. 84 und das Menschengedränge beim Herabsteigen während des Phaetons von Saint-Saëns; dieses Menschengedränge und diese Uniformen können der Art nach nur spezielle Erinnerungen sein. S. 85 ist B allerdings auf Bergen, die für die Alpen gehalten werden, aber diese angeblichen Alpen stellten sich bei eingehenderer Frage doch nur als Berge ähnlich denen des wirklich gesehenen Odenwaldes heraus. S. 83 fährt B auf einem Schiff, aber dies ist auch kein Ozeandampfer, dergleichen B nie gesehen hat. Es ist eben nur ein grosser Nachen, etwas verändert durch die gesehenen Abbildungen von Dampfschiffen, und die Fahrt auf diesem Schiffe ist nur die Substitution einer Eisenbahnfahrt, bei der es auch immer weiter und weiter geht ohne die Möglichkeit einer sofortigen Umkehr. Hier in den Musikphantomen von B treten auch deutlich die Erinnerungen von Gehörphänomenen auf. Das Getrabe von Pferden, der Schall von Flinten- und Kanonenschüssen S. 84 und 90, die militärische Trauermusik am Schlusse des Phaeton S. 91 könnten nicht auftauchen, wenn sie nicht in ihren wesentlichen Elementen als Erinnerungen im Gehirn von B vorhanden wären. Der Kirmeswalzer S. 90 ist eine ganz spezielle Erinnerung, das Volkslied S. 84, welches sich charakteristisch für die Erinnerung eines anderen gesungenen Volksliedes substituiert, ist es nicht minder, und auch die Bitte der Person X um das Singen dieses Liedes, sowie die auf diese Person substituierte Klangfarbe der eignen Stimme von B sind eben wiederum nur im wesentlichen Erinnerungen. Auch bei den Gedanken und Gefühlen, da wo dieselben in den Phantomen auftauchen, leuchtet derselbe Charakter der Phänomene durch. Der Gedanke der eignen Einsamkeit und der fremden Menschen, wie er bei A und bei B S. 81 und 83 vorkommt, kann nur Erinnerung sein, bei A wohl von den einsamen Spaziergängen, bei B von Bahnfahrten herrührend. Der Gedanke eines Abschiedes, der bei dem zweiten Satze der Haydn'schen Symphonie erscheint, ist wohl keinem Gehirne fremd. Das gleiche mag auch von den zu einem solchen

Abschied gehörenden Gefühlen gelten, wie sie hier besonders bei B auftreten. Die erotischen Gefühle von B im zweiten Satz der Beethovenschen Symphonie charakterisieren sich als spezielle Erinnerungen, sie tauchen ja zugleich mit dieser Person X auf. Die Gefühle der Einsamkeit, die mehrfach bei A auftreten, die Lebenssehnsucht bei der Ouvertüre Bargiels, die Jugend- und Todessehnsucht bei der Schubertschen Sxmphonie sind nach der Charakterisierung auch schon als spezielle Erinnerungen von A gezeichnet. Wir haben oben gesagt, dass die Gefühle eine wesentliche Rolle als bewusste oder unbewusste Begleitphänomene in dem Substitutions- und Progressionsprozess spielen, aber wir haben auch früher gesehen, dass ihnen nicht eine ganz besondere Rolle als allgemeines Mittelglied zufällt. Aus unseren letzten Andeutungen kann man entnehmen. dass sie dies auch nicht hinsichtlich des Momentes spezieller Erinnerungen thun. Die Gefühle sind, ebenso wie die andern psychischen Phänomene, als spezielle Erinnerungen im Gehirn vorhanden, und sie springen ebenso wie jene in den Musikphantomen ein. Die Musik schafft die wesentlichsten Gefühle keineswegs neu, sie kann zwar neue Elemente in der Weise hinzuthun, dass sie die Gefühle harmonischer und schöner gestaltet, aber auch sie thut es dann nur innerhalb der Grenzen wirklich vorhandener bezüglicher Erinnerungen. Da ist auch noch eine Thatsache, die wir im Sinne unserer Beweisführung streifen wollen. Man vergleiche einmal die Musikphantome von A und B nach ihrer Qualität. Man frage sich, ob die Phantome bei beiden Personen nicht einen ganz ähnlichen Unterschied zeigen, wie er durch die S. 22 und 74 gegebene Darstellung des Charakters und Lebenslaufes beider Personen bedingt ist. Wohl entsprechen die Phantome bei beiden unserem Hauptsatze, wohl finden sich bei beiden die charakteristischen Elemente übereinstimmend mit den Intentionen der Komponisten. Dennoch ist aber der Charakter der Phänomene bei beiden wohl weit verschieden. Überall bei B drängt sich in auffallender Weise die eigne Person in die Phantome herein. Es er-

scheint nicht bloss diese eigne Person selber, sondern es erscheinen auch vorzugsweise die Substitutionen von Erinnerungen, an denen das Ich besonders beteiligt war. Es erscheint das Liebesverhältniss zu einer, übrigens auf einer sehr niederen sozialen Stufe stehenden Person X., es erscheint ein persönlicher Abschied, es erscheinen die kleinen Volkslieder, der spezielle Kirmeswalzer, der gemeine Schall von Flintenschüssen und das plumpe Gelärme der Kanonen, sowie die wenig künstlerische militärische Trauermusik. Die Phantome mögen wie gesagt immerhin unserem Hauptsatze folgen, sie sind gleichwohl doch nur eine sehr beschränkte Interpretation der Kompositionen eines Beethoven, Haydn oder auch Saint-Saëns. Sie sind eben nur der Ausdruck des kleinen Lebens von B mit seinem Gehirne voll beschränkter kleinbürgerlicher Erinnerungen. Wie anders stellen sich dagegen die Phantome bei A! Das Ich tritt fast durchweg zurück, und es erscheint statt dessen jene Mannesgestalt, die in ihrer einsamen Grösse sich als eine Objektivierung des schaffenden Künstlers darstellt. Die andern Menschen ziehen vorüber, sie stehen als ein Fremdes unter diesem Hauptphantom, und selbst die Erinnerung des eignen Lebens wird wie ein Fremdes. Während B bei der Haydnschen Symphonie selber als Kind im Phantom spielt, taucht bei A hier wie bei der Pastoral-Symphonie nur ein Gefühl auf, welches auf einen objektiven Vorgang, auf die Beobachtung des Tanzes oder des Gesanges zurückgeht. Das Auftauchen eines Kirmeswalzers oder militärischer Musik und Gelärmes bei den Kompositionen eines Beethoven und Haydn wäre für das Gehirn von A eine Unmöglichkeit. Für dieses Gehirn, in welchem die Jugend- und Todessehnsucht Schuberts, in welchem die Lebenssehnsucht und das Schluchzen bei Bargiel oder Robert Schumann so intensiv heraustritt. Für ein Gehirn, in welchem schon bei der ersten vorläufigen Beobachtung S. 16 ebenso wie bei der späteren Beobachtung des Siegfriedmarsches die blutroten Quellen und die Ströme flutenden Lichtes mit einer Art wilder Poesie aufgehen. Bei B haben wir ver-

gebens nach Schlummerphantomen geforscht. Bei A tritt wohl Seltsames und Phantastisches in diesen Phänomenen auf, aber auch sie tragen in diesem Gehirn immer doch noch den Charakter einer glut- und glanzgebornen Schönheit. Das ist wohl ein Unterschied zwischen unseren beiden Versuchspersonen, eben ein Unterschied sowohl der natürlichen Veranlagung als vor allem auch der erworbenen Bildung.

Elfte Untersuchung.

Diskussion des gesamten Beobachtungsmaterials über Musikphantome hinsichtlich der Frage der Übergänge. Entscheidender Nachweis, dass die Phänomene und Erinnerungen in den verschiedenen psychischen Sphären aus spezifischen und unspezifischen Elementengruppen zusammengesetzt sind. Ebenso entscheidender Nachweis, dass nur die unspezifischen Elemente zwischen den verschiedenen Gehirnsphären übergehen. Der Eintritt dieser unspezifischen Elemente in den andern Sphären und die hier stattfindende Anregung oder Modifikation der Erinnerungen. Der grosse Doppelprozess und die vielfachen Substitutionen, in welchen die Phantome sich zusammenschliessen. Die Momente des zeitlichen Nacheinander und der Gleichzeitigkeit, das Moment des Fremden und die Frage, ob auch nicht bei diesen Momenten nur die unspezifischen Elemente übergehen. Ein Ausblick auf weitere Forschungen und die Frage, welche bestimmten Tonelemente zu bestimmten Farben, Formen, Verknüpfungen oder anderweitigen Elementen in den andern psychischen Sphären gehören.

Wir haben also gesehen, wie sich auch die Musikphantome nur innerhalb der Grenzen spezieller Erinnerungen und spezieller Erinnerungselemente bewegen. Hiermit steht nicht im Widerspruch, dass nach unserem Hauptsatze S. 109 stetig die Übergänge von der Gehörsphäre her stattfinden. Wir haben jedoch nunmehr zu untersuchen, inwieweit jene speziellen Erinnerungen durch diese Übergänge modifiziert werden. Da ist wieder der Fall mit jenem Bach, der sich bei Hartmanns Heerfahrt durch den Wiesengrund schlängelt. Dieses Phantom würde nicht auftauchen, wenn nicht zuvor schon einmal ein Bach gesehen worden wäre, der sich ähnlich durch Feld und Wiese hinwindet. Aber das Phantom würde auch ebensowenig erscheinen, wenn nicht das Blasinstrument mit seinen speziellen Tonfiguren einfallen würde.

Die Töne und Tonfiguren dieses Instrumentes regen erst die Erscheinung dieses speziellen Phantomes an, und genau im Anschluss an Rhythmus und Melodie gestalten sich auch die Windungen und Bewegungen des Baches. Dieser Bach ist wie alle Musikphantome das Resultat eines Zusammenspieles von zwei Faktorengruppen. Die erste Gruppe weist in die Vergangenheit zurück, es sind hier die speziellen Erinnerungen in der Gesichtssphäre. Die zweite Gruppe nimmt ihren Ausgang in der Gehörphäre, es sind die Momente, die von hier aus nach der Gesichtssphäre hinüberströmen. Beide Gruppen sind bedingungslos notwendig für das Zustandekommen eines Phantoms. Wie aber, können wir nun fragen, indem wir uns speziell den Übergängen zuwenden, wie haben wir uns diese übergehenden Momente zu denken? Töne und Tonfiguren können nicht identifiziert werden mit den Farben, Formen oder Verknüpfungen in der Gesichtssphäre. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass Töne und Tonfiguren als ein Ganzes nach der Gesichtssphäre herüberströmen und sich hier in spezifische Gesichtsphänomene verwandeln können. Wenn sich hier die Phantome nur innerhalb der Grenzen spezieller Erinnerungen bewegen, wenn jener Bach im Phantom nur um desswillen auftritt, weil ein ähnlicher Bach schon einmal beobachtet wurde, so müssen wir vielmehr schliessen, dass die Formen und Bewegungen dieses Baches im Phantom, soweit es sich um spezifische Gesichtsformen und Gesichtsbewegungen handelt, gleichfalls nur Erinnerungen sind. Was von der Gehörsphäre herüberkommt und als ein Neues in das Phantom hereintritt, das wären hiernach nur einzelne Elemente oder Elementenkomplexe. Es wären Elemente und Elementenkomplexe, welche für sich allein nicht den spezifischen Charakter von Gesichtsformen und Gesichtsbewegungen besässen, welche aber gleichwohl als ein wesentliches Moment in diesen Formen und Bewegungen enthalten sein müssten. Die Gehörphänomene einerseits und die Gesichtsphänomene andererseits hätten hiernach ihre spezifischen Momente, durch welche sie eben als Gehör- resp. als Gesichtsphänomene sich charakterisieren. Aber neben diesen spezifischen

Momenten wären in ihnen noch andere unspezifische Momente oder Elemente enthalten, und diese könnten in den beiden Sphären von der gleichen Art sein. Diese letzteren Elemente müssen es nun auch sein, welche als ein Selbstständiges von der Gehörsphäre nach der Gesichtsphäre hinüberströmen und hier statt der gleichen Elemente in die speziellen Erinnerungen einspringen. In den Tonfiguren jenes Blasinstrumentes sind Elemente, welche sich auch in dem Gesichtsphänomen eines sich schlängelnden Baches finden. Wenn nun jene Tonfiguren erklingen, so können jene Elemente von der Gehörsphäre nach der Gesichtsphäre hinüber strömen, und sie können hier auf die gleichen oder ähnlichen Elemente in der speziellen Erinnerung eines Baches treffen. Sie können sich für diese Elemente substituieren, und indem sie dabei zugleich die Formen und Bewegungen des Baches der Erinnerung nun im Anschlusse an die Musik modifizieren, können sie die also modifizierte Erinnerung des Baches im Phantom erscheinen lassen. Es muss ein Substitutionsprozess sein, denn es erscheinen ja nicht die Formen und Bewegungen des speziell gesehenen Baches sondern statt ihrer die modifizierten Formen und Bewegungen. Übrigens kann sich der Prozess auch in der Weise abspielen, dass nicht die herüberkommenden Elemente sich für die vorhandenen in der Erinnerung substituieren, sondern dass umgekehrt diese letzteren statt der ankommenden Elemente einspringen. In diesem Falle handelt es sich nicht um die Modifikation sondern nur um die Anregung einer speziellen Erinnerung, wobei die anregenden Momente selber im Unbewussten verbleiben. Wir haben früher gesehen, dass bei den Musikphantomen auch unveränderte Erinnerungskomplexe auftauchen können, und da auch sie durch die Musik oder durch jene übergehenden Elemente angeregt werden, da sie ferner auch unserem Hauptsatze folgen, so haben wir uns diese Anregung eben wieder so zu denken, dass sich die Erinnerungen resp. die in ihnen enthaltenen unspezifischen Elemente statt jener übergehenden Elemente substituieren. Wir haben also eine doppelte Substitution zu unterscheiden, indem bald die übergehenden Elemente, bald

auch die Erinnerungselemente die Oberhand gewinnen und so das Phantom entweder als eine modifizierte oder als eine unveränderte Erinnerung auftritt. In den meisten Fällen werden aber die beiden Arten von Prozessen mit einander gemischt sein, ganz ebenso wie ja auch bei den Schlummerphantomen die doppel- und mehrfachen Substitutionen vorkommen. Nehmen wir beispielsweise eine Phänomengruppe aus der Schumann'schen Symphonie S. 55. Es taucht ein helles Wasser, es tauchen die Blumen am Ufer auf. Manchmal erhebt sich eine Welle und schlägt über die Blumen hin. Dieses Wasser und diese Blumen können spezielle Erinnerungen sein. Sie sind angeregt durch die Musik, und die Töne müssen daher Elemente enthalten, welche sich auch in den Gesichtsphänomenen des hellen Wassers und der Blumen vorfinden. Diese unspezifischen Elemente kommen von der Gehörsphäre herüber, sie treffen in der Gesichtsphäre auf die gleichen Elemente, und indem sich diese letzteren statt ihrer substituieren kommen auch die Gesichtsphänomene des Wassers und der Blumen zur Erscheinung. Auch die aufgehende Welle ist wesentlich Erinnerung, denn es wurde schon speziell beobachtet, wie so die Wasserwellen über Gräser und Blumen am Ufer hingehen. Zugleich aber erfolgt das Anschwellen und das Zurückweichen dieser Welle mit dem Gange der Musik, und es müssen daher auch wieder die entsprechenden unspezifischen Elemente in den Tönen enthalten gewesen sein, und indem sie von der Gehörsphäre herüber strömten und sich statt der entsprechenden Elemente in der Erinnerung einer solchen Welle substituierten, müssen sie diese Erinnerung modifiziert haben. Wir haben hier in der Phantomgruppe also die offenbaren Doppelsubstitutionen. Und man bemerke hier auch noch ein weiteres. Wir haben früher darauf hingewiesen, dass die Phantome nicht von einem imaginären Ich beschaut werden. Die Phantome sind keine wirklichen Landschaften, keine wirklichen Personen oder Blumen im Kopfe, sie sind ebensowenig auch Bilder oder Gemälde, die statt der wirklichen Dinge im Gehirn erscheinen. Wir haben vielmehr nachgewiesen,

dass speziell die Gesichtsphantome oder allgemein auch die Gesichtsphänomene aus Partialphänomenen, aus Elementenkomplexen und Elementen bestehen, die bis zu gewissem Grade selbstständig sind. Wenn eine Welle in dem Phantom aufgeht, so darf man nicht an eine wirkliche Welle über einer Wasserfläche denken und ebensowenig an eine Bewegung in einem Gehirnbilde. Dieses Wasser, welches zuerst im Phantom auftaucht, besteht aus Farben und Lichtelementen, aus Grössenelementen, aus Verknüpfungselementen, wie sie in der Erscheinung einer Fläche enthalten sind, und auch aus Beziehungselementen zu dem Ich. Die auftauchende Welle nun enthält gleichfalls einen Teil dieser Licht- und Farbenelemente, sowie einen Teil dieser Grössen und Verknüpfungselemente. Aber sie enthält ausserdem noch Elemente von der Erinnerung einer Welle und noch Elemente, welche von den Tönen herüber kommen. Es fliesst keine Welle im Gehirn über eine Wasserfläshe hin, sondern diese Welle setzt sich aus jenen drei Elementengruppen zusammen, indem sich die ähnlichen Elemente gegenseitig substituieren. Ein ganz ähnlicher Fall ist der folgende. Die Glucksche Ouvertüre zur Iphigenie in Aulis wurde von Richard Wagner mit einem besonderen Schlusse versehen. Während dieses Schlusses erscheint im Phantom bei A ein Strom, der gross und hell und in ruhigen Wassern dahin fliesst. Manchmal geht in den Bässen eine starke Tonfigur auf, und jedesmal bei dem Erscheinen dieser Tonfigur rollt eine Woge gross und dunkel über den lichten Strom dahin. Der Strom muss im wesentlichen spezielle Erinnerung sein, in den Tönen sind die unspezifischen Elemente, welche in derselben Art auch in dem Licht und in der Grösse des Stromes, sowie in der Verknüpfung der Formenelemente zu einer Fläche enthalten sind. Sie regen diese Elemente an, und die Erinnerungen substituieren sich herein. Es können sich jedoch auch hier schon unspezifische Elemente der Töne statt derjenigen der Erinnerungen umgekehrt hereinsubstituiert und so das Licht oder die Grösse des Stromes entsprechend den Tönen modifiziert haben. Sicherlich ist das letztere bei der

dunklen Woge der Fall. In diesen Tonfiguren der Bässe sind unspezifische Elemente, welche ähnlich auch in dem Schatten und Dunkel, ähnlich in den Formen und Grössen der Gesichtsphänomene, hier speziell in den Erinnerungen von gesehenen Wellen enthalten sind. Diese Elemente haben sich herein substituiert. Aber man bemerke auch hier wieder, wie diese Welle aufgeht. Sie setzt sich aus diesen letzterwähnten unspezifischen Tonelementen und aus den Elementen spezieller Erinnerungen zusammen. Sie hat aber auch noch weitere Elemente von jenem Strome an sich, der schon vorher im Phantom war. Man braucht sich nur klar zu machen, wie diese Welle in der Längsrichtung über den Strom hingeht und wie sie sich an die Fläche dieses Stromes anschliesst, und man wird erkennen, dass sie Formen- und Verknüpfungselemente mit ihm gemein oder von ihm entlehnt hat oder dass sich ihre speziellen Formen für ähnliche Formen des Stromes substituiert haben. Wäre kein Strom vorher in dem Phantom dagewesen, wäre statt dessen vielleicht eine Gebirgslandschaft oder ein Abendhimmel herausgetreten, so würde jene Tonfigur in den Bässen keine dunkle Woge erzeugt haben, sondern sie hätte wahrscheinlich nur einen dunklen Abgrund aufgerissen oder eine grosse dunkle Wolke wäre am Himmel aufgetaucht. Diese Tonfigur hat eben unspezifische Elemente, welche sich nicht blos in der Gesichtswahrnehmung einer dunklen Woge sondern teilweise auch in derjenigen eines Abgrundes oder einer Wolke vorfinden können. Wenn eine Gruppe von Menschen in einem Phantome auftaucht, so kann eine solche Tonfigur in den Bässen auch das Heraustreten einer einzelnen dunklen Gestalt veranlassen. Auch diese hat dann Elemente von den anderen Personen an sich. Wir haben bei einem solchen Phantom ja keine einzelne Person und keine einzelnen Bilder im Kopf, sondern da sind Farben und Formen, Bewegungen und Verknüpfungen, Vervielfachungen und Trennungen. Bei einer Brahms'schen Symphonie wurde einmal eine schöne Frühlingslandschaft beobachtet. Bei einer Tonfigur in den Bässen tritt eine dunkle Menschengestalt heraus, ähnlich wie jene Gestalt in Mozarts

in der Gesichtsphäre modifizieren. Diese vorbesprochenen Fälle sind indessen immer noch nicht die einzigen Arten von Übergängen, welche wir bei den Musikphantomen zu konstatieren haben. Die Wälder stürmen, die Wolken jagen in den Phantomen, die einsame Gestalt schreitet über die Höhe. Die Phantome kommen und gehen genau im Anschluss an die Töne. Wir lassen die Frage unerörtert, ob die Töne und die zugehörigen Phantome synchronisch auftauchen oder ob die Phantome zeitlich etwas vor oder etwas nach den Tönen zum Bewusstsein gelangen. Wir hoffen unsere Untersuchungen späterhin über diese Frage ausdehnen zu können. Hier haben wir wenigstens die Thatsache, dass die Phantome jedenfalls zeitlich denselben Gang innehalten wie die Töne. Es ist dasselbe zeitliche Nacheinander sowohl hinsichtlich der Reihenfolge der Phänomene als auch hinsichtlich der Geschwindigkeit ihrer Aufeinanderfolge. Man ersieht hieraus, dass auch diese Zeitmomente in den Phantomen von der Gehörsphäre herüber kommen müssen. Aber hier kann man doch auch sofort wieder fragen, ob denn wirklich das ganze Zeitmoment so herüber kommt. Wir haben in den Schlummer- und in den Musikphantomen gesehen, dass spezielle Bewegungen als Erinnerungen im Gehirn vorhanden sind und sich substituieren. In diesen Bewegungen liegen schon Zeitmomente, und es folgt hieraus, dass auch diese letzteren im Gehirn als spezielle Erinnerungen existieren müssen. Bei unserer Versuchsperson B haben wir auch die Erinnerung des Volksliedes und des Walzers, beide Phänomene sind mit samt ihren Zeitmomenten spezielle Erinnerungen. Ebenso haben wir bei den Schlummerphantomen S. 134 und S. 148 gesehen, dass sich diese Phantome in derselben Reihenfolge abspielen können, wie die entsprechenden anregenden Momente vom Tag oder Abend. Wir können zwar aus jenen Beobachtungen auch entnehmen, dass sie dies mit einer grösseren Geschwindigkeit der Aufeinanderfolge thun als diese letzteren Momente, aber wir werden hier nur annehmen müssen, dass es sich dabei um das Einspringen noch weiterer ganz spezieller Zeitelemente handelt. Jedenfalls haben wir nach

den angeführten Thatsachen keinen Grund zu der Annahme, dass sich die Zeitmomente fundamental anders verhielten als die übrigen vorbesprochenen Elemente, und jedenfalls ist auch das zeitliche Nacheinander der Phänomene in speziellen Erinnerungen in den einzelnen Gehirnsphären niedergelegt. Wenn dies aber der Fall ist, so kann man die Frage aufwerfen, ob denn das Nacheinander der Phantome auch wirklich voll und ganz von dem Nacheinander der Töne herrührt oder ob nicht etwa das Nacheinander in der Gehörsphäre auch sein spezifisches Gehörselement hat und nun ebenso wie bei den anderen Phänomenen auch nur die unspezifischen Elemente der Zeit nach der Gesichtsphäre hinüber strömen. Man kann die Frage aufwerfen, ob denn überhaupt je ein zeitliches Nacheinander von Gesichtsphantomen auftreten könnte, wenn nicht in der Gesichtsphäre selber schon ein Nacheinander von Phänomenen beobachtet worden wäre. Jedenfalls liegt die Anschauung von Substitutionsprozessen auch bei diesen Übergängen von Zeitelementen uns nicht ferne. Und was wir hier von dem Nacheinander der Phantome angeführt haben, das gilt auch modifiziert noch von einem anderen Zeitmoment. In den Phantomen finden sich die Erinnerungen aus verschiedenen Zeiten zusammen. In der Schubert'schen Symphonie tauchen Dutzende von zeitlich verschiedenen Jugenderinnerungen fast gleichzeitig auf. Die Landleute in der Pastoralsymphonie setzen sich aus Elementen der kolorierten Bilderbogen und aus den zu einer anderen Zeit wirklich gesehenen Landleuten zusammen. Diese Zusammensetzung findet eben nur aus dem Grunde statt, weil sich in der gehörten Tonmasse gleichzeitig Elemente befinden, welche auch in jenen verschiedenen Erinnerungen enthalten sind. Die Gleichzeitigkeit dieser Elemente bedingt das gleichzeitige Auftreten so verschiedener Erinnerungen und ihre Erscheinung als ein geschlossenes Phänomen in Folge von Substitutionsprozessen. Diese Gleichzeitigkeit der Erinnerungen war vorher in derselben Weise nicht im Gehirn, und sie ist daher als ein besonderes und wichtiges Moment anzusprechen, welches von der Gehörsphäre nach den Phantomen

herüber kommt. Aber auch hier kann man wieder fragen, ob dieses Moment der Gleichzeitigkeit nicht wieder in den einzelnen Gehirnsphären spezifische Elemente enthält. Jene wirklich gesehenen Landleute trugen Kleider, und für diese haben sich die Trachten der Bilderbogen substituiert, sie haben sich herein substituiert in ein Moment bereits bestehender Gleichzeitigkeit. Es ist daher immerhin eine offene Frage, ob nicht auch bei dem Moment der Gleichzeitigkeit nur unspezifische Elemente übergehen. Und ganz dasselbe gilt endlich auch von einem weiteren wichtigen Moment. Wir haben die Musikphantome schon in unserer ersten Untersuchung als ein Fremdes charakterisiert, und wir haben diesen Charakter auch in allen unseren Beobachtungen bestätigt gefunden. Woher kommt nun dieser Charakter des Fremden in den Phantomen? Hat das Gehirn hier etwa eine Laune, diese Phänomene einmal als ein Fremdes anzusehen? und wenn es dies wollte, nach welchem speziellen Prototyp sollte es den Phänomenen diesen Charakter geben? Wenn die Phänomene als ein Fremdes auftreten, so können sie auch nicht das Resultat eines ausschliesslich inneren Gehirnprozesses sein, sondern es müssen thatsächlich Momente von aussen gleichzeitig in das Gehirn herein kommen. Nun haben wir die gleichzeitigen Töne von aussen, und es kann uns daher nicht zweifelhaft sein, dass das Moment des Fremden gleichfalls von der Gehörsphäre herüber kommt und sich in das Phantom herein setzt. Phantome sind wesentlich Erinnerungen, aber sie verlieren diesen speziellen Charakter als Erinnerungen, indem sich für das spezifische Moment der Erinnerung das von der Gehörsphäre herüber kommende Moment des Fremden substituiert. Die Erinnerungen werden so zu Phantomen oder wenn man will zu inneren Wahrnehmungen. Aber auch hier ist es wieder fraglich, ob das Moment des Fremden auch voll und ganz von der Gehörsphäre herüber kommt. Auch in der Gesichtssphäre haben wir Erscheinungen mit dem Charakter des Fremden, nämlich die veritablen Wahrnehmungen. Von diesen veritablen Wahrnehmungen könnten immer noch spezielle Momente hinsichtlich des Momentes des Fremden als Er-

innerungen im Gehirn existieren und bei dem Moment des Fremden im Phantom mitspielen. Resümieren und vervollständigen wir nun noch einmal das Gesagte. Die Musikphantome sind das Resultat zweier mächtiger Gruppen von Prozessen. Die eine Gruppe weist in die Vergangenheit zurück, es sind die zahllosen speziellen Erinnerungen des Gehirns. Die zweite Gruppe geht von der Gehörsphäre aus, sie strömt in unspezifischen Elementen, auch in Zeitelementen, in dem Moment der Gleichzeitigkeit und des Fremden von hier aus nach der Gesichtsphäre hinüber und regt hier die Erinnerungen an oder modifiziert dieselben. Beide Gruppen sind für das Zustandekommen des Phantoms bedingungslos notwendig, und erst durch ihr Zusammenwirken entstehen jene einfachen, jene doppelten und mehrfachen Substitutionen, in welchen sich die Elemente der Phantome zu geschlossenen Phänomenen zusammenfinden. Es gehen keine Töne und vollen Tonfiguren von der Gehörs- zu der Gesichtsphäre hinüber sondern nur unspezifische Elemente, welche sich in Phänomenen beider Sphären vorfinden. Man kann keine ganz genauen Landschaften, man kann nicht etwa Photographien durch Töne im Gehirn übertragen, sondern man kann nur durch den Übergang dieser Elemente die speziellen Erinnerungen eines Gehirnes anregen und innerhalb ihrer eigenen Grenzen modifizieren. Ein Komponist hat eine verschleierte Landschaft in der Vorstellung, es kommt ein Moment in seinen Tönen, welches auch in der Verschleierung enthalten ist. Dieses Moment weckt in dem Gehirn dessen, der das Tonwerk als ein Gehörtes in sich aufnimmt, wieder die Erinnerung einer von ihm selber gesehenen verschleierten Landschaft. In der Melusinen-Ouvertüre sind Elemente, welche dem Märchenhaften entsprechen, in den Phantomen taucht die Erinnerung des Gespenstes oder taucht das Geheimnissvolle an der Frauengestalt auf. Die Landleute bei Beethoven haben etwas nicht ganz Natürliches an sich, da muss ein entsprechendes Moment in der Musik liegen; in den Phantomen erscheinen dafür die gemalten Landleute oder diejenigen vom Theater. Zu verschiedenen Zeiten können wohl verschiedene Phan-

tome bei denselben Tönen im Gehirn auftauchen, aber sie werden ähnliche charakteristische Elemente haben müssen. In den Symphonien von Beethoven und Haydn tauchen bei A die Gebirgslandschaften, bei B die Fahrten auf dem Wasser auf. Wasserwellen und Gebirge mögen Ähnlichkeit haben. Aber wahrscheinlich noch wesentlicher ist hier das Moment der Vorwärtsbewegung. In der Musik müssen Elemente liegen, welche auch in einer vorschreitenden Bewegung enthalten sind, ebenso in einer Fahrt auf dem Wasser wie in einer Wanderung durch Wald und Gebirg. Dieselben Elemente können also sehr wohl bei dem einen unserer Beobachter das Phantom auf dem Wasser und bei dem anderen dasjenige auf dem Lande erwecken. In der Haydnschen Symphonie treten bei B und in der Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ treten bei A die beiden Arten von Phänomenen nacheinander auf. Töne und Tonfiguren haben ihre unspezifischen Elemente, und viele von ihnen müssen die gleichen oder ähnlichen Elemente enthalten. So können durch verschiedene Töne und Tonfiguren sehr wohl auch ganz ähnliche oder gar dieselben Phänomene in der Gesichtsphäre als Phantom angeregt werden. Umgekehrt aber auch kann annähernd derselbe Ton oder dieselbe Tonfigur verschiedene Phantome in jener Sphäre anregen, aber in diesem Falle werden es auch immer ähnliche Phantome sein. Dies ist hier die Erweiterung unseres Hauptsatzes S. 109. Wir haben dort gesagt, dass durch bestimmte Phänomene oder Gruppen ähnlicher Phänomene in der Gehörsphäre auch ganz bestimmte Phänomene oder Gruppen ähnlicher Phänomene in den anderen Gehirnsphären angeregt werden. Wir haben nun die tiefere Erklärung in dem Übergange der einzelnen, der unspezifischen Elemente und der nicht minder bedeutenden Thatsache der Substitutionsprozesse. Wir haben allerdings in unseren letzten Erörterungen nur von Gesichtsphantomen gesprochen, aber nach unseren Feststellungen am Schlusse unserer vorigen Untersuchung haben wir keinen Grund zu der Annahme, dass es sich mit den Gehörsphantomen, mit den Gedanken und Gefühlen anders verhält. Wir können

immerhin zugeben, dass unser Beobachtungsmaterial in dieser letzteren Hinsicht nicht sehr reich ist, und wir können auch konstatieren, dass auch anderweitig hier noch ein weites Forschungsgebiet vor uns liegt. Es wäre festzustellen, welche Töne und Tonfiguren speziell zu bestimmten Farben, Formen, Verknüpfungen etc. in der Gesichts- und den anderen Gehirnsphären gehören. Es wäre zu untersuchen, welche Gruppen ähnlicher Gesichtsphänomene durch Gruppen ähnlicher Gehörsphänomene angeregt werden. Es wäre festzustellen, welchen Einfluss hier Ton und Tonhöhe, Klang und Akkord, Rhythmus, Melodie und Harmonie haben. Es wäre eine für die Tonkunst wichtige Frage, wie sich der Charakter einzelner Tonwerke und derjenige grosser Tonmeister aus solchen tiefen Elementen erklären lässt, und es wäre eine für fast alle Wissenschaften bedeutsame Aufgabe, die verschiedenen psychischen Phänomene und ihr wechselvolles Spiel deutlich in die einzelnen selbstständigen Elemente aufzulösen und überall als Substitutionsprozesse nachzuweisen. Indessen gehen bei der grossen Schwierigkeit und der fast unübersehbaren Komplexität der Erscheinungen diese Fragen über den Rahmen der vorliegenden Untersuchungen hinaus, und wir müssen uns daher zunächst vorbehalten, sie späterhin wieder in Angriff zu nehmen. In diesen Untersuchungen wollen wir uns damit begnügen, wenigstens einen ersten grossen Überblick gewonnen und in diesen zahllosen Phänomenen und Elementen einige Hauptbewegungen aufgehellt zu haben, welche von Gehirnsphäre zu Gehirnsphäre strömen und in diesen Sphären auf- und niederwogen.

Zwölfte Untersuchung.

Diskussion des gesamten Beobachtungsmaterials über Schlummerphantome hinsichtlich der Frage des Progressiven. Die Einführung des Begriffes vom absolut Progressiven in die psychologischen Wissenschaften und der fundamentale Widerspruch mit den seitherigen Anschauungen. Die Definition des absolut Progressiven für Wahrnehmungen, Vorstellungen, Handlungen, Gedanken und Gefühle und die Möglichkeit einer absoluten Massbestimmung der psychischen Qualitäten. Die Behandlung der Einwürfe gegen diese neuen Fundamentalbegriffe und die Schwierigkeiten in der Anwendung der letzteren, welche nur durch das eingehende Studium von vielen Spezialfällen überwunden werden können. Die Vorführung einer Reihe von Spezialfällen und weiterer Beweise durch Überblick und Analogien. Die Rolle der unbewussten Begleitmomente bei dem Progressionsprozess.

Noch eine Richtung gibt es, in der wir unseren Überblick erweitern können. Wir haben die beiden Thatsachen der Erinnerungen und der Substitution klarer erkannt, und wir wenden uns jetzt dem grossen Moment des Progressiven zu. Wir gehen auch hier wieder von unseren Beobachtungen über Schlummerphantome aus. S. 127 wird am Tag die kleine noch nicht erschlossene Tulpe gesehen, im Phantom taucht dafür die schöne erschlossene Tulpe auf. Die letztere ist grösser, intensiver gefärbt, schärfer ausgeprägt und weitergehend. S. 125 wird am Tag das kleine Feuer auf der Strasse gesehen; im Phantom erscheint dafür der Dachstuhl, der von den Flammen von innen beleuchtet ist. Der letztere ist grösser, er ist leuchtender und schärfer ausgeprägt. Bei der Wahrnehmung am Tag konnte wohl auch der Gedanke kommen, dass durch dieses kleine Feuer ein Brand veranlasst werden könnte. Auch in dieser Hinsicht ist das Phantom weitergehend, denn hier ist der

Brand schon ausgebrochen und hat bereits das Dach verzehrt. S. 127 wird am Tag das gewöhnliche Mädchen mit dem welligen braunen Haar gesehen; im Phantom taucht dafür das schöne Mädchen mit den braunen Locken auf, das sich melancholisch an eine Säule lehnt. Diese Pose ist sehr scharf ausgeprägt und jedenfalls stärker als die Bewegungen und Stellungen des Mädchens vom Tag. Die braunen Locken sind ebenso weitergehend hinsichtlich des welligen Haares vom Tage. Man muss sich bei diesen Beispielen stetig daran erinnern, dass es sich hierbei um einen Substitutionsprozess handelt. Wir haben nachgewiesen, dass die anregenden Momente vom Tag sich während des Auftauchens der Phantome im Unbewussten befinden und von hier aus zu deren Bildung mitwirken. Die Phantome, diese Erinnerungen und Erinnerungselemente springen für die unbewusst bleibenden Momente und Elemente ein. Und aus unseren drei Fällen erkennen wir nun, dass sie dies jedesmal nach dem Prinzip des Progressiven thun. Es ist nirgends ein Ich, es ist nirgends ein Gedanke da, welche die Substitution in dieser Weise bewirkt hätte. Es war auch nirgends ein Etwas zu konstatieren, welches über den Phantomen und Erinnerungen gewesen und von hier aus deren Auftauchen und Bildung geordnet hätte. Diese Phantome haben den Grund ihres Auftauchens und ihrer Bildung nicht in einem Etwas ausser oder über ihnen, sondern nur in sich selber, sie tauchen auf, sie substituieren sich kraft ihres eignen Inhaltes, kraft ihrer progressiven Qualitäten. Sie thun es aus dem Unbewussten herauf, denn das betreffende Gehirn weiss nichts von diesem Substitutionsprozess, der ja erst durch die spätere Analyse klar wird. Sie thun es auch nicht etwa heute in dieser und morgen in jener Weise. Die drei obigen Fälle wurden zu ganz verschiedenen Zeiten beobachtet, der Inhalt der Phantome ist jedesmal ein anderer, aber von dem Prinzip des Progressiven werden sie alle drei in ganz derselben Weise beherrscht. Es kommt auch nicht darauf an, welche Phänomene und Elemente das betreffende Gehirn bewusst für progressiv hält, denn dieses Gehirn weiss ja gar nichts von

dem Progressionsprozess. Es ist endlich auch nicht conventionell oder willkürlich, was der Autor dieser Untersuchungen oder was ein anderer Forscher oder was ein Leser dieser Schrift für progressiv erklärt. Jene Tulpe im Phantom ist grösser, intensiver gefärbt und schärfer ausgeprägt, jener Dachstuhl ist grösser und weitergehend, jene Locken sind progressiv, völlig unabhängig von dem individuellen Urteil. Hier ist die Stelle, wo wir den seitherigen Anschauungen noch entschiedener entgegen treten, als wir es in den vorangegangenen Untersuchungen gethan haben. Seither sprach man durchweg die psychischen Phänomene als relativ und individuell an. Man sagte, dass ein und dasselbe Phänomen heute diese und morgen eine andere Wirkung im Gehirne ausübe, dass diese Wirkung von Fall zu Fall und von Person zu Person verschieden sei. Bei dieser Anschauung war eine erfolgreiche induktive Behandlung der psychischen Phänomene unmöglich. Indem wir aber jetzt den Begriff des absolut Progressiven für die psychischen Phänomene aufstellen, treten wir eben in jenen entscheidenden Widerspruch ein. Zunächst haben wir wenigstens in den Phantomen entschieden psychische Phänomene, welche nicht nach einem Relativismus und Individualismus, sondern nach einem Prinzip des absolut Progressiven sich substituieren und bilden. Diese Phantome sind ebenso absolute Prozesse, wie es auch die übrigen Naturerscheinungen sind, sie entstehen und bilden sich in ebenso absoluter Weise wie etwa mechanische Vorgänge in der Natur oder wie sich die Substitutionsprozesse in der Retorte des Chemikers vollziehen. Bezüglich dieses letzten Vergleiches mag wieder beiläufig darauf hingewiesen werden, wie diese psychischen Substitutions- und Progressionsprozesse überhaupt eine frappierende Ähnlichkeit mit denjenigen bei chemischen Vorgängen haben. Hier wie dort substituieren sich die ähnlichen Elemente und Elementengruppen, hier wie dort geschieht es nicht relativ und zufällig, sondern nach dem Prinzip des absolut Stärkeren, welches seinerseits durch die Qualitäten der Elemente bedingt ist. Indessen scheiden bei chemischen Substitutionen die übergehenden Elemente

und Elementengruppen aus ihren seitherigen Verbindungen aus, sie verschwinden hier und erscheinen nur wieder in den neuen Verbindungen. Nicht ganz so ist es bei den psychischen Substitutionen. Man erinnert sich nach der Bildung der Phantome auch derjenigen Momente, von denen sie oder einzelne Elemente herstammen, man hat also jetzt beide im Kopf. Die übergegangenen Elemente sind aus ihren seitherigen psychischen Verbindungen nicht ausgeschieden, sondern sie sind hier noch vorhanden. Es sind eben nur Phänomene, es sind nur Arten des psychischen Seins und Geschehens, welche so übergehen, sich in neuen Verbindungen substituieren und doch in den ursprünglichen Verbindungen auch noch vorhanden sein können. Trotz dieser Abweichung von den chemischen Vorgängen, die übrigens noch tiefer zu verfolgen und zu prüfen ist, bleibt die frappierende Analogie zwischen den psychischen und den chemischen Substitutionen doch bestehen. Und ebenso wird durch diese Abweichung unsre neue Anschauung nicht alteriert, dass es sich auch bei den psychischen Prozessen um absolute Vorgänge handelt. Wir können diese neue Anschauung an dieser Stelle wohl noch etwas weiter führen. Die Substitutionen erfolgen neben dem Prinzip des Progressiven, auch nach demjenigen der Ähnlichkeit. Wir haben dies mehrfach angedeutet, und wir können zunächst die Ähnlichkeit etwa so definieren:

Wir heissen zwei psychische Phänomene ähnlich, wenn sie in wesentlichen oder charakteristischen Elementen oder Elementenkomplexen übereinstimmen.

Ebenso können wir den Begriff des Progessiven zunächst in die drei folgenden empirischen Definitionen bringen:

Von zwei ähnlichen Wahrnehmungen, Vorstellungen oder Erinnerungen heissen wir dasjenige Phänomen progressiv, welches wesentliche Elemente oder Elementenkomplexe mit dem Charakter des Leuchtenderen, des Glänzenderen, des schärfer Ausgeprägten, des plastischer Hervortretenden, des lebhafter Bewegten, des Intensiveren, des Grösseren, des Vielfacheren, des Stärkeren oder des Weitergehenden enthält.

Von zwei ähnlichen Handlungen oder Muskelaktionen heissen wir diejenige progressiv, welche wesentliche Elemente oder Elementenkomplexe mit dem Charakter des schärfer Ausgeprägten, des lebhafter Bewegten, des Intensiveren, des mechanisch Stärkeren oder des Weitergehenden enthält.

Von zwei ähnlichen Gedanken oder zwei ähnlichen Gefühlen heissen wir dasjenige Phänomen progressiv, welches bei veritabler Verknüpfung sich an progressive Wahrnehmungen und Vorstellungen anschliesst oder in progressiven Handlungen ausgeht.

Überblickt man diese drei Definitionen des Progressiven, so erkennt man in ihnen die Möglichkeit einer noch weiteren Fundamentierung auch des Begriffes des Absoluten. Vorstellungen können wir mit Wahrnehmungen vergleichen, und die Handlungen werden nach unserer zweiten Definition nach der Wirkung beurteilt, die sie in letzter Linie auf unsere Sinnesorgane ausüben, sie gehen also gleichfalls auf Wahrnehmungen zurück. Endlich werden Gedanken und Gefühle auf Wahrnehmungen, Vorstellungen und Handlungen, in letzter Linie also auch sie auf Wahrnehmungen bezogen. Nun gehören zu veritablen Wahrnehmungen stets adäquate Reize, die insbesondere von aussen her auf unsere Sinnesorgane einwirken. Diese Reize sind an sich nicht relativ und nicht individuell, sie sind absolut und objektiv messbar. Wir dürfen nun allerdings diese äusseren Reize nicht mit den Wahrnehmungen identifizieren, welche unter ihrer Einwirkung im Gehirn bewusst werden, aber wir können sie sehr wohl zu einem Vergleiche zweier ähnlicher Wahrnehmungen heranziehen. Wir können zwei ähnliche Wahrnehmungen vergleichsweise messen, indem wir die zugehörigen adäquaten Reize zur Messung bringen. Und da wir nach unseren letzten Ausführungen auch alle übrigen psychischen Phänomene auf veritable Wahrnehmungen beziehen können, so haben wir in den äusseren Reizen einen absoluten Massstab auch für die Vergleichung aller übrigen psychischen Phänomene, sofern dieselben nur ähnlich sind. Wir hätten also hiermit immerhin die Möglichkeit einer

absoluten Massbestimmung psychischer Phänomene angebahnt. Indessen ist dies an dieser Stelle eben auch nur eine Möglichkeit und eine erste Andeutung, mit der wir unsere Begriffe des Absoluten und Progressiven schon hier etwas erweitern wollten. In der vorliegenden Schrift können wir noch nicht daran denken, in dieser Richtung vorzugehen und uns eingehend mit den Schwierigkeiten zu befassen, welche sich der Durchführung dieser neuen Fundamentalbegriffe entgegenstellen. In der Mechanik und wenigstens in einem Teile der Physik ist man zu exakten Massbestimmungen vorgedrungen. Wie aber sollen wir ein Mass etwa für das schärfer Ausgeprägte oder für das plastischer Hervortretende gewinnen? Wie sollen wir alle die Einzelcharaktere, die wir in unseren empirischen Definitionen neben einander stellten, in einem einheitlichen Masse ausdrücken? Da haben wir ferner von veritablen Wahrnehmungen und in unserer letzten Definition auch von veritablen Verknüpfungen gesprochen. Was aber ist nun veritabel? was ist Wahrheit und was ist Irrtum? Endlich ist voraus zu sehen, dass bei der Fülle der wirkenden Verhältnisse sich innerhalb unserer Beobachtungen selber erste Widersprüche herausstellen werden, und nicht minder werden sich auch die Widersprüche der seitherigen wissenschaftlichen Anschauungen entgegen stellen. Mit den letzteren haben wir allerdings nur insoweit zu thun, als sie sich auf einigermassen exakte Beobachtungen stützen,[1] aber mit eben diesen Beobachtungen werden wir uns abfinden müssen. In alledem liegen also die bedeutenden Schwierigkeiten für die wissenschaftliche Durchführung unserer Begriffe. Wir werden sie jedoch sämtlich nur nach einer einzigen Methode in Angriff nehmen. Wir stehen voll und ganz auf dem Boden der Induktion. Jede Behauptung haben wir durch umfassende und exakte Beobachtungen zu begründen, aber auch an jede Gegenbehauptung, an jeden Widerspruch, an jeden Zweifel und selbst an jede Gegenfrage haben wir denselben harten Massstab zu legen. Wir rechnen mit

[1] Allg. Einl. VI.

14*

Wahrscheinlichkeiten, die aus der Exaktheit und der Umfassendheit möglichst variierter Beobachtungen resultieren. Wenn wir auf Grund von Dutzenden und Hunderten oder gar von Tausenden solcher Beobachtungen einen Satz abgeleitet haben, so hat er für uns bedingungslos die wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit. Es kann sein, dass andere Beobachtungen hiermit im Widerspruch sein und dass sie selbst den Charakter des Exakten tragen können. Aber so interessant solche Widersprüche sein mögen, so hängt es doch von ihrer Anzahl ab, ob ihnen gegenüber jenem anderen Resultate erhebliche Bedeutung zuzumessen ist. Wenn wir einen Satz auf Grund von Tausenden exakter Beobachtungen abgeleitet haben, so kann derselbe nicht durch ein paar einzelne oder auch nicht durch ein paar Dutzend widersprechender Beobachtungen erheblich erschüttert werden. Wir müssen dann annehmen, dass es sich dabei entweder nur um scheinbare Widersprüche handelt, welche sich bei weiterer Vertiefung der Untersuchungen aufklären, oder dass sich schliesslich alle Beobachtungen in einem noch allgemeineren Satze zusammenfassen lassen, von welchem der erste Satz nur ein spezieller Fall ist. Jedenfalls behält dieser Satz dann wenigstens innerhalb der Grenzen seiner Beobachtungen auch immerdar seine wissenschaftliche Gültigkeit. Die Keplerschen Gesetze bleiben als eine erste Annäherung bestehen, mögen ihnen auch die Planetenbahnen wegen der Störungen nicht vollständig entsprechen. Man wird also weder gegen unsere Untersuchungen im allgemeinen noch speziell gegen unseren Fundamentalbegriff des absolut Progressiven ankämpfen können, wenn man sich nur auf einzelne, wenn auch exakt beobachtete Thatsachen stützt. Wir haben unsere obigen Definitionen aus tausenden exakter Beobachtungen speziell über Traumphänomene abgeleitet, die wir in weiteren Schriften ausführlich niederlegen werden. Wir werden den Begriff des Progressiven in dieser Weise fundamentieren, wir werden ihn durch die Phänomene des Irrsinns verfolgen und auch in den psychischen Erscheinungen des wachen Zustandes tausendfach wieder finden. Wir werden

allen Wiedersprüchen und allen Zweifeln immer nur durch die Frage nach exakter empirischer Begründung und durch eigene neue Beobachtungsreihen entgegentreten.[1] Ganz in derselben Weise nur durch Induktion können wir auch hoffen zu exakteren Massbestimmungen psychischer Phänomene vorzudringen und die grosse Frage nach dem Veritablen, nach Wahrheit und Irrtum zur Entscheidung zu bringen. Wenn wir die Grundgesetze von Traum und Irrsinn haben, so wird uns auch das Grundgesetz des Irrtums nicht ferne liegen. Wir werden vielmehr in unseren Untersuchungen rein empirisch zu diesem Gesetze vordringen und zu gleicher Zeit beides, Wahrheit und Irrtum, aus den Beobachtungen entwickeln. Wir werden den Nachweis liefern, dass der Irrtum gleichfalls nur ein Substitutions- und Progressionsprozess im Gehirn ist. Alle Vorurteile springen nach diesem Gesetze ein, und so ist es auch unser Substitutions- und Progressionsgesetz, welches jenen oben erörterten widersprechenden Thatsachen eine so absolut stärkere Macht im Gehirne verleihen kann, dass sie selbst gegen Tausende neuer exakter Beobachtungen sich eine Zeit lang halten können. Fahren wir also nach dieser Einschaltung wieder mit der Diskussion unserer speziellen Fälle von Schlummerphantomen fort. S. 172 substituiert sich die Mistgabel für den Dreizack. Der letztere kann nicht recht vorgestellt werden, er ist ein unbestimmtes Phänomen im Gehirn, und statt seiner substituiert sich die schärfer ausgeprägte Erinnerung der Gabel. Es ist ein absoluter Progressionsprozess, wie er sich in jedem Gehirn vollziehen muss, wenn ein unbestimmtes mit einem ähnlichen schärfer ausgeprägten Phänomen in Konkurrenz tritt. Es ist ja nicht die Mistgabel, nicht der Dreizack selber im Gehirn, und ebensowenig sind es Bilder von ihnen; wir haben es vielmehr nur mit Phänomenen zu thun. Wäre die Mistgabel unbestimmt und der Dreizack scharf ausgeprägt in der Erinnerung, so hätte sich in einem anderen Phantom sehr wohl der letztere für die erstere substituieren können. S. 137 und S. 173 substituieren sich

[1] Allg. Einl. VI.

die charakteristischen Bewegungen der Sängerinnen in andere Personen. Diese Bewegungen sind auffallend scharf ausgeprägt und lebhaft, sie substituieren sich für die schwächeren Bewegungen der anderen Personen oder auch für blose Stellungen der letzteren. Die Bewegung ist absolut progressiv hinsichtlich einer ähnlichen Stellung. S. 157 wird das Öffnen und Schliessen des Mundes an den Sängern beobachtet, und im Phantom taucht dafür das weitaus stärkere Auf- und Zuklappen der Tiermäuler auf. Das Blinzeln der Augen S. 133 werden wir hiernach ebenfalls als einen Progressionsprozess anzusprechen haben. S. 124 erscheint im Phantom statt zweier kleiner Jüdinnen eine ganze Reihe kleiner brünetter Mädchen; das Moment der Vervielfachung ist als ein absolut Progressives eingesprungen. S. 156 substituiert sich das seltsame Glühen des Auges aus dem Bilde von Hendrich in das Ochsenauge. Das glühende Licht ist ein Auffallendes ein Starkes, es substituiert sich als solches für einen Lichtreflex in einem Ochsenauge. Die übrigen Elemente dieses Ochsenauges sind grösser und plastischer hervortretend als das kleine gemalte Tierauge auf dem Bilde, und sie substituieren sich ebenso für dessen Elemente. Es ist eine Doppelsubstitution, stets nach dem Prinzip des Progressiven. Die karrikierten Lippen und Farben S. 132 substituieren sich als ein schärfer Ausgeprägtes in die entsprechenden Elemente der beiden Menschenköpfe des Phantoms. Aber umgekehrt substituieren sich zugleich die Elemente der Grösse und des plastischen Hervortretens wirklich gesehener Menschenköpfe für die entsprechenden Elemente in den Bildern. Das Hervortreten in drei Dimensionen ist absolut progressiv hinsichtlich der Erscheinung in nur zwei Dimensionen. Doppelsubstitutionen finden sich auch in jenen beiden Schlitten S. 125. Die Verknüpfung der beiden Kinderschlitten hintereinander geht als auffallendes, scharf ausgeprägtes Element in das Phantom herein. Das ganze glänzende Phantom trägt in auffallender Weise den Charakter des Progressiven. Ebenso das Phantom S. 125, wo sich die goldbordürten Röcke und die goldenen Säbel als ein Leuchtenderes oder

Glänzenderes und Farbigeres für gewöhnliche Waffen und Waffenröcke substituieren. Dort ist auch das Phantom, wie die Menschen vor dem Wagen resp. den Pferden weit zurückweichen. Dieses weite Zurückweichen ist augenscheinlich progressiv, und ebenso ist es die Anzahl der Pferde. Dieses Phantom geht auch nicht blos auf ein Moment vom vorangegangenen Tag, sondern auch auf ein solches vom zweitvorangegangenen Tag zurück. Beide Momente wirken im Unbewussten, auf beide setzt sich das Phantom progressiv auf. S. 126 erscheint am Abend die Vorstellung eines Studenten in Wichs zu Pferd; im Phantom tauchen dann die zwei Gestalten zu Pferd auf. Diese Verdoppelung ist absolut progressiv. Die beiden Gestalten sind bunt phantastisch gekleidet, und dies geht auf den Gedanken am Abend zurück, dass die beiden Personen im Wagen bunt gekleidet sein sollten. Das Phantom giebt die Verwirklichung dieser Möglichkeit, es ist in dieser Hinsicht absolut progressiv. Ebenso wird am Abend gedacht, es sollte noch ein Feuerwerk abgebrannt werden. Im Phantom erscheint dafür weitergehend wirklich das glänzende Feuerwerk. Ganz ähnlich wird S. 138 am Abend in der Theatervorstellung gedacht, dass Rhein und Kahn scenisch zu wünschen übrig liessen. Dieser Wunsch wird im Phantom progressiv realisiert, es taucht ein wirklicher Kahn auf und ein stark bewegtes Wasser. Instruktiv ist auch der Blumenstrauss S. 140. Statt der roten Punkte als Musikphantom tauchen im Schlummerphantom die grösseren, die schärfer ausgeprägten Rosen auf. Statt der Bewegung der geworfenen Sträusse erscheint die deutlicher gesehene, die schärfer ausgeprägte Bewegung des Waldvögeleins. An Stelle der abgelösten Papiermanchette erscheinen die Vergissmeinnicht, die nach Farbe und scharfer Ausprägung absolut progressiv sind hinsichtlich einer durchbrochen gearbeiteten Papiermanchette. Die blaue Farbe ist wie alle bunten intensiven Farben absolut progressiv hinsichtlich des Weiss. Die Verknüpfung von Vergissmeinnicht und Rosen in dem Strauss ist ebenfalls progressiv. Die Vergissmeinnicht sind korrekt rund um die Rosen gelegt, und

diese Verknüpfung springt ein, weil sich eine Papiermanchette gelöst hatte. Diese Ablösung ist eine lose Verbindung, es ist eine absolut schwächere Verknüpfung als das korrekte Anlegen. S. 139 ist jenes Phantom des Büschels bunter Bänder, das in seiner Farbe auf die Schleifen von Sträussen, in seiner Form auf das Musikphantom von Violinen zurückgeht. Dieses Phantom ist grau, im Schlummerphantom aber springen die bunten Farben für das Grau ein. Die bunten Farben sind psychisch hinsichtlich des Grau ebenso absolut progressiv, wie hinsichtlich des Weiss. Die Vereinigung der Bänder zu einem Büschel im Schlummerphantom ist wiederum sehr instruktiv. Am Abend wurden die Bandschleifen an den verschiedenen Sträussen gesehen, unregelmässig durcheinander. Im Schlummerphantom erscheint die Vereinigung zu einem Büschel, und diese Verknüpfung ist eine absolut stärkere. Ein spezieller Progressionsprozess, der übrigens beiläufig bemerkt auch für die organische Welt, für die Vereinigung biologischer Funktionen in einzelnen Organen von Bedeutung sein mag. Da ist ferner auch der Fall S. 140. Für das Leuchten einer Cigarre tritt im Phantom die karmoisinfarbene Glut auf; die letztere ist leuchtender, intensiver und grösser als die Glut einer Cigarre. Oder der Fall S. 140. Statt des undeutlichen Sees auf der Bühne und statt des hellen Scheines vor dem Erscheinen der Erda taucht im Phantom der leuchtende See auf. Die Diamanten an den Schuhen S. 127 sind absolut progressiv hinsichtlich der blitzenden Thautropfen, die Diamanten im Grase S. 159 sind an Zahl und Glanz progressiv hinsichtlich der Perlen der Sängerin, der Ring an der Hand im Phantom ist leuchtender als der Ring an ihrer Hand, die Grasfläche in diesem Phantom ist intensiver als das Grün, welches als Musikfarbe bei der Sängerin beobachtet wurde. Ein schönes Schlummerphantom von A registrieren wir auch an einem dieser Tage, während wir die vorliegende Untersuchung niederschreiben. Ich gehe am Weihnachtsabend auf der Strasse, ich sehe, wie insbesondere in den oberen Stockwerken der Häuser die Lichter an den Tannenbäumen angezündet werden; einige dieser

Lichter sind ab und zu etwas in flackernder Bewegung. Ich komme in die Strasse, wo ich wohne; diese Strasse ist stille, der Himmel ist dunkel, es steht kein Stern am Himmel, Ich bin etwas melancholisch. Am nächsten Morgen taucht das folgende Schlummerphantom auf. Ich sehe einen weiten Raum vor mir, ich habe den tiefblauen Himmel über mir. Ich sehe erst auf die Seite, da ist eine Schaar von Vögeln. Dann fliegen ein paar anderer Vögel hinzu, einige ruhiger, andere etwas flatternd. Alle glänzen wie strahlendes Gold. Darnach sehe ich gradaus in die Höhe, da ist ein ganzer Zug dieser goldenen Vögel, unzählig viele über den ganzen Himmel hingespannt, ähnlich wie die Milchstrasse. Ein paar rosige Wolken ziehen darunter hin ähnlich wie Wolken vor dem Mond. Sie jagen vorüber wie im Sturmwind. Auch der Zug der Vögel ist belebt, die Vögel sind in flatternder Bewegung. Während alledem ist das Phantom so vor mir, als ob ich es von dem offenen Fenster im oberen Stockwerk eines Hauses aus betrachte. Es ist dieselbe Situation, wie wenn ich von dem Fenster meiner eigenen Wohnung hinaus schaue, in welch letzterem Falle ich gleichfalls häufig beobachtet habe, wie so wirkliche Vögel von der Seite her fliegen. Auch die Sterne habe ich manchmal von hier aus angeschaut. Interessant ist die weitere Analyse und Synthese dieses Phantoms. Für das Flackern der Lichter an den Tannenbäumen tritt das schärfer ausgeprägte Flattern der Vögel, für die immerhin beschränkte Anzahl der Lichter tritt die sehr grosse Menge der bewegten Vögel auf. Die Sterne spielen in diesem Progressionsprozesse mit herein, wie die Analogie mit der Milchstrasse erkennen lässt. Und das Auftauchen der Vögel am Himmel, also in einer grösseren Höhe wie die Lichter vom Abend ist wiederum absolut progressiv. Progressiv ist auch der strahlende Goldglanz dieser Vögel, der sich aus dem Goldflitter und dem Lichterglanz der Weihnachtsbäume zusammensetzt und bei dem wohl auch der strahlende Schimmer von Sternen mitspielt. Dieser strahlende Goldglanz hat sich als ein ganzer Komplex von Lichtelementen für die Farben wirklich gesehener Vögel substituiert. Pro-



gressiv mag endlich auch die rosige Farbe der Wolken sein, die im Phantom unter den Vögeln im Sturmwind dahinjagen. Diese rosige Farbe mag sich in wirklich gesehene, in lichte oder graue Wolken substituiert haben. Charakteristisch und im Grunde von diesen glänzenden Lichtsubstitutionen nicht sehr verschieden ist auch der Fall mit der grauen Katze S. 124. Am Tag wird die Katze fortgejagt, im Phantom wird weitergehend auf eine Katze losgeschlagen und noch dazu mit einem grossen dicken Regenschirm. Die Katze am Tag ist weiss, aber sie hatte sich in der Asche gewälzt, das Weiss hat einen grauen Schimmer, was besonders auffiel. Die Katze im Phantom ist von ausgesprochen grauer Farbe, diese ist progressiv für den grauen Schimmer eingesprungen, ebenso wie sich in den anderen Fällen Farben und Gluten substituierten. Dies Beispiel lehrt auch wieder deutlich die Trennung der Phänomene in Elemente. Die Farbe der Katze am Tag hat zwei Elemente, nämlich das Weiss und den grauen Schimmer. Nur der letztere ist im Phantom Progressiv substituiert, das Weiss bleibt im Unbewussten. In einem anderen Falle hätte allerdings auch das Weiss durch ein Progressives, ein helleres Weiss oder durch eine bunte Farbe ersetzt werden können. Wir behaupten ja nicht mit unserem Gesetze, dass sich bei dem Substitutionsprozess auch alle Elemente eines Phänomens hinsichtlich derjenigen des verdrängten Phänomens progressiv verhalten, wir behaupten dies lediglich von einzelnen wesentlichen oder charakteristischen Elementen und Elementenkomplexen. Bei dem einen speziellen Substitutionsprozess sind es Farben und deren Elemente, bei dem anderen sind es charakteristische Bewegungen oder Formen, wieder bei einem anderen sind es charakteristische Verknüpfungen, welche in entscheidender Weise den Prozess bedingen. Häufig wirken auch mehrere solcher charakteristischen Elemente und Elementenkomplexe bei dem Prozesse mit, immer aber erfolgt die Substitution nach dem Prinzip eines deutlich hervortretenden Progressiven. Der Progressionsprozess springt deutlich und charakteristisch heraus. Man mag wohl bei der Analyse die Bedeutung

einzelner Elemente für einen speziellen Prozess manchmal nicht völlig klar erkennen, aber man braucht um desswillen doch nirgends den Thatsachen Gewalt anzuthun um sie in unser Gesetz einzufügen. Sie thun es von selbst, und sie thun es zugleich in einer Weise, die jeden speziellen Fall wieder besonders interessant macht. Allerdings muss man sich durch das Studium vieler Spezialfälle erst den Blick für das Progressive eröffnen. Nach unseren obigen allgemeineren Ausführungen ist der Begriff des Progressiven eben keine Schablone, die man einem Schüler in die Hand geben kann, und man kann auch die psychischen Phänomene nicht etwa so behandeln, wie man eine Ware auf einer Krämerwaage auswägt. Ebensowenig soll man den genauen Progressionsprozess für einen Spezialfall konstruieren wollen, wenn dieser Fall nicht eingehend analysiert ist. S. 131 und S. 137 haben wir die Phantome des Herrn G., des Dr. X, der Panoramabilder, des Pferdes aus der Götterdämmerung. Diese Fälle waren uns Beweise dafür, dass ganze Erinnerungen im Phantom wieder auftauchen können. Sie sind jedoch nicht soweit analysiert, dass auch die Momente wieder festgestellt wurden, auf welche sie sich im Substitutionsprozess aufsetzen, und wir können bei der Fülle der möglichen Umstände auch über diesen Substitutionsprozess nichts bestimmtes aussagen. Das gleiche gilt von einer Reihe weiterer Phantome, die wir in unseren Beobachtungen noch registrierten. Indessen ist man auch nicht berechtigt, aus diesem Mangel der Analyse in einzelnen Fällen einen Grund gegen unser Gesetz abzuleiten. Wir haben oben gesagt, dass uns jede Gegenbehauptung, jeder Zweifel durch exakte Beobachtung wiederum begründet werden muss, und aus dem Fehlen einer Beobachtung kann eben nichts geschlossen werden als nur eben das Fehlen dieser Beobachtung. Zudem treten für unsere Sätze hier auch die Analogien mit anderen Beobachtungen ein. Wir haben S. 133 noch andere Phantome, die auf die Bilder jenes Panoramas zurückgehen. Sie wurden durch den Namen Kolumbus am Tag angeregt, sie sind in dieser Hinsicht weitergehend. Es ist daher immerhin wahrscheinlich, dass auch jene anderen Bilder

aus dem Panorama S. 131 im Phantom in einem Progressionsprozess eingesprungen sind. Überblickt man überhaupt unsere Schlummenphantome, so findet man durchweg, dass sie den Charakter des Leuchtenden, des Glänzenden, des scharf Ausgeprägten, des Intensiven etc. haben. Überall ist Glut und Glanz, auffallende Formen und Grössenverhältnisse, dazu die starken Kontraste und Verknüpfungen, wie sie insbesondere nach den Operettenaufführungen heraustreten. Wenn wir nun in einer bedeutenden Anzahl von Spezialfällen den Progressionsprozess scharf herausheben können, so haben wir wenigstens keinen Grund zu der Annahme, dass in den weniger analysierten Fällen die absolute Progression nicht auch das Hauptprinzip des Substitutions- und Bildungsprozesses gewesen sei. Wir haben dies um so weniger, da wir, wie oben erwähnt, den Progressionsprozess für eine ganze Reihe ähnlicher Erscheinungen und als ein Fundamentalgesetz in dem grossen psychischen Phänomenkomplex noch weiterhin konstatieren werden. Besonders bei den Traumphänomenen werden wir ihn für Farben, Formen, Verknüpfungen und anderweitige Elemente spezieller behandeln können, wir werden ihn für Gedanken und Gefühle durchführen und ihn auch noch für diejenigen Phänomene eingehend nachweisen können, welche während des Prozesses selber im Unbewussten bleiben. In unseren obigen Definitionen nämlich haben wir uns nur auf den eigentlichen Inhalt derjenigen Phänomene beschränkt, welche die zunächst auffallendste Rolle bei dem Substitutionsprozess spielen. Ausser diesen kommen aber auch fast stetig noch Begleitphänomene in Betracht, welche teilweise bewusst sein können, zumeist aber völlig unbewusst bleiben. Diese unbewussten Begleitmomente können Vorstellungen, Gedanken und Gefühle, sie können Erinnerungen, sie können organische Prozesse der verschiedendsten Art sein, und sie bestimmen oft recht wesentlich die beiden Momente der Ähnlichkeit und der Progression. Wenn zwischen zwei Phänomenen das Verhältniss der Ähnlichkeit und der Progression innerhalb ihres eigenen Inhalts besteht, so kann der Substitutionsprozess stattfinden. Wenn aber beide Phä-

nomene mit bewussten oder unbewussten Begleitmomenten, Erinnerungen etc. verknüpft sind, welche unter sich gleichfalls absolut ähnlich und in demselben Sinne absolut progressiv sind wie die Hauptphänomene, so wird durch diese Begleitmomente die Energie des Substitutionsprozesses bedeutend verstärkt. S. 125 ist A am Tag bei dem Zahnarzt und sieht Patienten. Im Phantom tauchen die Kranken mit den stark verwickelten Köpfen bei dem Spezialarzt für Halskrankheiten Dr. B. auf. Diese Kranken im Phantom sind hinsichtlich der Zahl und der starken Verwickelung der Köpfe progressiv, sie sind so für die Patienten des Zahnarztes eingesprungen. Aber der Zahnarzt und der Spezialarzt Dr. B. haben auch ihre Ähnlichkeiten, sie behandeln beide Organe, die am Kopfe oder am oberen Teile des Körpers sich vorfinden. Beide wurden auch von A mehrfach konsultiert. Nun hat A weder am Tag an Dr. B. gedacht, noch taucht während des Phantoms der Gedanke an den Zahnarzt auf. Jene Ähnlichkeiten bleiben also im Unbewussten, und sie müssen von hier aus den Prozess mitbestimmt haben. Warum sollten sonst gerade die Kranken von Dr. B. auftreten und nicht irgend andere Personen, die doch zu Tausenden als Erinnerungen im Gehirne sind. Ferner vergleiche man die Patienten beider Ärzte. Ein Zahndefekt ist etwas vorübergehendes, in der Regel nichts gefährliches. Halskrankheiten sind dies aber sehr häufig, sie sind jedenfalls weitaus bedenklicher, die Kranken sind bedauernswerter. A hat hinsichtlich der wenn auch nur vorübergehenden Konsultationen bei Dr. B. für sich selber auch mehr Sorgen und unangenehme Gefühle gehabt als hinsichtlich der Besuche bei dem Zahnarzt. Alle diese Gedanken und Gefühle, alle diese Erinnerungen werden während des Phantoms nicht bewusst, aber die Erinnerungen bei Dr. B. sind sämtlich stärker, absolut progressiv hinsichtlich derjenigen bei dem Zahnarzt. Sie gehen in der Richtung des Hauptprozesses, und es ist wahrscheinlich, dass diese unbewussten Begleitmomente den Substitutionsprozess mit bestimmt haben, dass auch zwischen ihnen wenigstens eine Progressionsbewegung während der Bildung

des Phantomes stattgefunden hat. Bei dem Phantom taucht der Gedanke auf: „ach der arme Dr. B.“, und dieser Gedanke mag wohl wenigstens darauf hindeuten, dass unbewusste Bewegungen in dem angeführten Sinne stattgefunden haben. Indessen werden wir diese unbewussten Prozesse wie gesagt bei der Analyse der Traumphänomene noch eingehender behandeln können als dies bei den Schlummerphantomen möglich ist. Hier mag man wieder nur erkennen, wie durch diese unbewussten Begleitmomente selbst ein scheinbar sehr einfaches Phänomen kompliziert werden kann und wie es darnach völlig aussichtslos ist, in den grossen psychischen Phänomenkomplex anders als mit umfassender exakter Beobachtung eindringen zu wollen.

Dreizehnte Untersuchung.

Diskussion des gesamten Beobachtungsmateriales über Musikphantome hinsichtlich der Frage der Progression. Der Progressionsprozess in einzelnen besonderen Fällen und ein Wahrscheinlichkeitsbeweis im Anschluss an die Schlummerphantome. Der allgemein progressive Charakter der Musikphantome und die Widerlegung des Einwurfes, als ob die Übergänge zwischen den einzelnen Spähren nur als ein blosses Übergreifen der Bewegung, als eine Irradiation anzusprechen seien. Die Existenz der Gesetze vor der Existenz eines organisierten Gehirnes und die entscheidende Rolle, welche sie bei der Entwickelung des Gehirnes spielten. Ein Hauptgrund, weshalb die Tonkünstler ihre eignen Werke aufgeführt und selber zu hören wünschen. Rückblick auf die beiden ersten Abteilungen und Formulierung des zweiten Hauptsatzes über die unspezifischen Elemente, die modifizierten Erinnerungs-, die Substitutions- und Progressionsprozesse und über die Grenzen des ersten Hauptsatzes. Andeutung über die Bedeutung des zweiten Hauptsatzes allgemein für die induktiven Wissenschaften.

Gehen wir zu dem Progressionsprozess bei den Musikphantomen über. Bei der Pastoralsymphonie S. 29 haben wir das Musikphantom der Landleute. Dieses Phantom hat sich in der Weise gebildet, dass die Farben und teilweise auch die Formen auf den Bilderbogen sich mit den Elementen wirklich gesehener Landleute kombinierten. Die Farben und Formen auf Bilderbogen sind intensiv und scharf ausgeprägt, sie haben sich als ein Progressives für die ähnlichen Elemente von Farben und Formen bei wirklich gesehenen Landleuten substituiert. Umgekehrt haben sich Elemente dieser letzteren, insbesondere Grösse und plastisches Hervortreten, als ein Progressives für die entsprechenden Elemente in den Gestalten der Bilderbogen substituiert. Die Doppelsubstitution ist ganz in derselben

Weise nach dem Prinzip des progressiven vor sich gegangen, wie sich bei den Schlummerphantomen das Ochsenauge oder die karrikierten Menschenköpfe bildeten. S. 72 wird am Tag eine Abbildung des Alexanderzuges gesehen; am Abend taucht als Musikphantom die überlebensgrosse Gestalt im hellenischen Harnisch auf. Diese Gestalt ist im plastischen Hervortreten und auch in der Farbe absolut progressiv hinsichtlich jener Abbildungen; auch die Überlebensgrösse, die nach einer früheren Ausführung wahrscheinlich auf Statuen zurückgeht, ist auffallend progressiv. S. 68 wird am Tag vorher an den makedonischen Alexander gedacht, womit die Abbildung des Leichenwagens unbewusst zusammen hängt, und dann im Musikphantom tauchen progressiv der grosse plastisch hervortretende Leichenwagen und die hellenischen Gestalten auf der Terrasse auf. S. 88 erscheinen im Todtentanz Elemente von gesehenen Wachsfiguren. Diese Wachsfiguren hatten für A ursprünglich schon etwas Totenähnliches an sich. Im Musikphantom sind sie nun weitergehend die Elemente wirklicher Toten, wenn auch nur solcher dieses Todtentanzes. Die Ähnlichkeit, der Vergleich wird in den Phantomen und überhaupt in den Substitutionsprozessen nicht selten in dieser Weise progressiv. Dies waren wenigstens einige Fälle, welche uns beweisen, dass der Progressionsprozess auch in den Musikphantomen konstatiert werden kann. Indessen sind es eben nur einzelne Fälle, und die Frage wird hierdurch nicht mit derselben Deutlichkeit entschieden wie bei den Schlummerphantomen, wo wir weitaus besser die anregenden Momente im unbewussten durch exakte Beobachtung klar legen konnten. Auch wird durch jene Fälle ein wesentliches Moment der Frage speziell für unsere Musikphantome nicht getroffen. Wir haben den Nachweis geliefert, dass von der Gehörsphäre die unspezifischen Elemente nach den andern Sphären übergehen. Wir haben in XI gesehen, dass sich diese Elemente nun in diesen Sphären für die ähnlichen unspezifischen Elemente substituieren oder durch solche substituiert werden und hierdurch das Auftauchen modifizierter oder unveränderter Erinnerungen, mit einem

Wort das Auftauchen der Musikphantome veranlassen. Hier liegt eigentlich der Schwerpunkt der Frage der Musikphantome, und für diese Substitutionen unspezifischer Elemente und das Auftauchen der Erinnerungen hätten wir den Nachweis des Progressionsprozesses zu führen. Die wenigen obigen Fälle sagen uns hierüber nichts, und ebenso wenig haben wir auch unsere Beobachtungen soweit auf die Elemente ausgedehnt, dass wir Fall für Fall den Nachweis des Progressionsprozesses bei der Substitution jener unspezifischen Elemente antreten könnten. Indessen können wir doch mit Hülfe unserer Schlummerphantome wenigstens zunächst zu einem Wahrscheinlichkeitsbeweis auch für unsere Musikphantome gelangen. Wir haben in unseren Untersuchungen VIII und IX gesehen, wie die Schlummerphantome durch die vorausgegangene Musik beeinflusst, wie sie in ihren Formen, Farben, Grössen, Verknüpfungen und Aufeinanderfolgen durch diese vorausgegangene Musik verändert und mitbestimmt werden. Es ist nach jenen Beobachtungen zweifellos, dass unbewusste Tonelemente in einzelnen Fällen mitgespielt haben und dass die Phantome ohne dieselben eben spezifisch anders geworden wären. Man bemerke auch, wie in mehreren Fällen sehr deutlich diese Mitwirkung von unbewussten Tonelementen in der Richtung der Progressiven ging. Die Phantome werden entschieden glänzender, leuchtender und farbiger durch die Einwirkung vorausgegangener Musik. Bei dem Feuerstrahl S. 159 springen progressiv die leuchtenden Musikfarben ein, bei dem Grün des Grases, den Diamanten dieses Grases und dem glänzenden Ring S. 160 ist wahrscheinlich auch die Musik beteiligt gewesen. Nach den Operettenaufführungen tauchen die unproportionierten und die grotesken Phänomene auf, und hier war gleichfalls die Musik beteiligt, denn nach ernsten Opernaufführungen wurde dergleichen nicht beobachtet, und die ernste Stimme jener Operettensängerin gibt auch keine so burlesken Phantome. Jedenfalls ist aber auch jenes Burleske ebenso wie jenes stark Unproportionierte ein sehr scharf Ausgeprägtes oder, ein Progressives. Man nehme zu diesen Thatsachen noch den

in unserer vorigen Untersuchung geführten Nachweis, dass die Schlummerphantome überhaupt sich nach dem Prinzip des Progressiven bilden, und man kann darnach nicht mehr im Zweifel sein, dass auch jene nachträgliche Einwirkung der Musik auf die Schlummerphantome, jene Einwirkung unbewusster Tonelemente sich nach demselben Prinzipe vollziehen muss. Da aber die Schlummerphantome in dieser Hinsicht nur nachträgliche Musikphantome sind, da sie überhaupt beide zu derselben Familie oder Art psychischer Phänomene gehören, so ist es wissenschaftlich wahrscheinlich, dass sich auch die Musikphantome nur nach demselben Prinzipe des absolut Progressiven zusammen fügen. Die unbewusst übergehenden Elemente müssen nach diesem Prinzip sich in den anderen Sphären subsituieren oder substituiert werden, und die Erinnerungen müssen hier nach diesem Prinzipe auftauchen. Man überblicke überhaupt einmal unsere Beobachtungen über Musikphantome. Diese Phantome sind so häufig Glut und Glanz, so häufig sind es bunte Blumen, die Lichtreflexe im Wasser, die Farben des Sonnenuntergangs, die blitzenden Lichter und die auffallende rote Farbe. Häufig ist es mächtige Bewegung, stürmende Wälder, Wolken und Wasser, stürzende Felsen, schärfste Kontraste, weite Landschaften und mächtige Berge. Warum so oft das Grosse? warum dieses Progressive? Bei B erscheinen Tanz und Spiel, es erscheint der Lärm von Schlachten, es erscheint die Fahrt auf dem Schiff mit dem Gedanken, dass es nach Amerika geht. Es erscheinen bei unseren Beobachtern die intensiven Abschiedsstimmungen, das ewige Lebewohl, es erscheinen die starken zärtlichen Gefühle, es erscheinen Lebens- und Todessehnsucht und das intensive Gefühl der Einsamkeit. Warum bewegen sich die Musikphantome so deutlich im Ungewöhnlichen, im Ausserordentlichen? Deuten die Musikphantome nicht so in einem grossen Überblick auch auf ihre Entstehung aus absoluten Progressionsprozessen hin? Diese Musikphantome sind im grossen und ganzen hinsichtlich des gewöhnlichen Lebens ebenso deutlich progressiv wie die Schlummerphantome, und wenn wir für diese letzteren den Progressions-

prozess auch im Einzelfalle deutlich nachgewiesen haben, wenn wir diesen Progressionsprozess überhaupt als ein grosses psychisches Grundgesetz erkennen werden, so haben wir keinen Grund mehr zu der Annahme, dass nicht auch jedes einzelne Musikphantom sich nach diesem Prinzipe gebildet und seine einzelnen Elemente und Elementenkomplexe nicht nach diesem Prinzipe sich zusammen gefunden hätten. Man mag hier wohl einwerfen, dass die Phantome im Anschluss an die Musik deutlicher oder undeutlicher sein können. Von der Gehörsphäre gehen die Elemente herüber, und wenn die Töne und Tonfiguren intensiv oder stark ausgeprägt sind, so sind es auch die Phantome in den andern Sphären. Wenn also diese Phantome progressiv sind hinsichtlich des gewöhnlichen Lebens, so könnte dies auch daher rühren, dass sie eben von progressiven Tonelementen angeregt werden. Dies ist ein Einwurf, der unsere Beachtung verdient, denn hier begegnen wir den seitherigen Anschauungen. Die verschiedenen Phänomene und Erinnerungen tauchen in verschiedenen Gehirnsphären auf, und die psychischen Bewegungen schreiten von der einen Sphäre zu den andern Sphären über. Je stärker sie in der ersten Sphäre sind, umso stärker müssen auch die Anregungen und die dadurch auftauchenden Phänomene in den anderen Sphären sein. Es ist das blosse Übergreifen einer psychischen oder vielleicht auch nur physischen Bewegung, es ist eine blosse Irradiation und kein Substitutions- und Progressionsprozess. Aber zunächst haben wir diesem Einwurf entgegen zu halten, dass die unentwickelten Phänomene nicht beweisend sind. Wir haben das Schlummerphantom S. 164, wo sich das schattenhafte Phänomen einer Dame für eine kopflose Kleiderpuppe substituiert. Es ist ein absoluter Subsitutions- und Progressionsprozess, trotzdem das Phänomen der Dame schattenhaft ist. Die unentwickelten Phänomene in den Musikphantomen können also gleichfalls gegenüber den übergegangenen und anregenden Elementen sehr wohl noch ein Progressives sein. Es sind ja in jedem Falle auch Phänomene mit spezifischen Elementen, sie sind trotz ihrer unentwickelten Qualitäten doch im ganzen noch ein auf-

fallenderes, ein schärfer ausgeprägtes, ein weitergehendes. Man erinnere sich auch, wie in dem Schlummerphantom S. 140 sich die Rosen für die roten Punkte des Musikphantoms substituieren. Man erinnere sich, wie bei der C-moll Symphonie Beethovens S. 53 manchmal erst ein unbestimmtes Farbenphantom entsteht, aus welchem sich dann eine Blume entwickelt. Die Blumen in der Jupitersymphonie haben wir ähnlich als Weiterbildung von blossen Lichtern und Reflexen zu erklären gesucht. Ebenso die sich aufbäumenden Pferde S. 48 als eine progressive Sustitution für die unbestimmte Form von Wolken. Ein vorschreitendes Prinzip scheint uns auch hierin deutlich ausgesprochen. Und dies wird uns noch klarer, wenn wir jenen Einwurf noch schärfer beleuchten. Es ist leicht, von einer blossen Association des Starken zum Starken, von einem Übergreifen der Bewegungen oder von Irradiation zu reden. Man muss sich hüten, ein blosses Spiel mit Worten für eine klare Erkenntniss eintreten zu lassen. Was kann uns eine solche Association, was kann uns eine Irradiation erklären? Wir werfen wieder jene charakteristische Frage auf: warum sind die Musikphantome gerade so, wie sie sich uns darstellen, und warum nicht anders? Warum sind sie nicht unförmlich bei grossen Tonwerken, warum widersprechen sie nicht den Erfahrungen und natürlichen Verhältnissen, warum sind die Wolken nicht auf der Erde, warum stehen die Berge nicht auf ihrem Scheitel, warum gehen die Menschen nicht auf ihren Köpfen, warum sind alle diese Phänomene nicht unregelmässig zerteilt und in Stücke zerrissen, warum alle so korrekt? Sie sind es, weil es sich eben um die Erinnerungen natürlicher, korrekter Erscheinungen handelt und weil eben so korrekt der Substitutionsprozess von Elementen und Elementenkomplexen stattgefunden hat. Wir haben den Substitutionsprozess in X und speziell für die übergehenden unspezifischen Elemente auch in XI genau nachgewiesen. Wir haben ein Substitutions- und Progressionsgesetz für diesen korrekten Zusammenschluss der Elemente. Die blosse Association des Starken zum Starken oder die blosse Irradiation

wird immerdar unfähig sein, diesen tausendfach interessanten korrekten Zusammenschluss der Elemente zu erklären. Als wir diese Untersuchungen disponierten und unseren Hauptsatz S. 109 entworfen, formulierten wir den zweiten Teil desselben zuerst so: „Diese unbewussten und unwillkürlichen Übergänge und Anregungen sind dadurch charakterisiert, dass in Folge der ursprünglichen Organisation des Gehirnes zu bestimmten Phänomenen oder Gruppen ähnlicher Phänomene in der Gehörsphäre auch nur ganz bestimmte Phänomene oder Gruppen ähnlicher Phänomene in den andern Gehirnsphären gehören". In dieser Fassung des Satzes erkennt man noch eine Spur jenes Einwurfes und der alten Anschauungen. Wie sollen sich die Phänomene in den verschiedenen Sphären in Folge ursprünglicher Organisation zusammen ordnen? wie sollen sie sich ordnen, so dass ein Resultat im Sinne jener detaillierten Übereinstimmung zwischen den Komponisten und unseren Beobachtern heraus kommt? Die verschiedenen Gehirnsphären sind ursprünglich verknüpft, sie sind in millionenjähriger Entwickelung zu dieser Organisation gelangt. Aber diese Verknüpfung kann nur allgemein sein, es können keine so speziellen Verknüpfungen sein, wie sie jeder einzelne Fall unserer Phantome im Detail aufweist und wie sie sich auch stetig mit dem Variieren der übergehenden Elemente auch speziell wiederum variieren. Diese ganz speziellen Erscheinungen und Übergänge haben eine allgemeine und ursprüngliche Organisation und Disposition des Gehirnes zur Grundlage. Wenn dies aber der Fall ist, wenn sie sich korrekt auf diesem Fundamente vollziehen, so kann nicht diese ursprüngliche Organisation das erste gewesen sein. Wie konnte sich diese ursprüngliche Organisation im Laufe von Jahrmillionen entwickeln, so dass nun unsre Prozesse so korrekt, unbewusst und unwillkürlich eintreten können? Diese Prozesse selber müssen sich in entscheidender Weise an dem Zustandekommen jener ursprünglichen Organisation beteiligt haben, oder mit andern Worten: Unsre Übergänge, unsre Hauptgesetze müssen eher dagewesen sein als die Organisation des Gehirns. Diese Gesetze haben erst die

Organisation des Gehirnes in diesem Sinne geschaffen. Diese Gesetze auch schliessen in jedem einzelnen Falle die Phänomene in ihrem tausendfach wechselnden Spiele zusammen. Man erkennt hieraus, wie wir die erste Fassung unseres Hauptsatzes verlassen und zu einer tiefergehenden Fassung vorschreiten mussten. Wir formulierten den Satz jetzt als einen „ursprünglich gesetzmässigen Prozess", als ein stetig arbeitendes Gesetz, in welchem aber die gesetzmässig bestehende Gehirnorganisation auch mit eingeschlossen ist. Wiederum aber hat man hier ein Beispiel, wie versteckt und auch hartnäckig die Vorurteile der vorschreitenden Erkenntniss entgegen stehen, denn jene erste Formulierung des Satzes hat im tiefen Grunde ihre Wurzel in jenem obigen Einwurf von einer blossen Association, einem Übergreifen, einer Irradiation. Diesen Einwurf können wir auch noch in einer anderen Weise behandeln. Wie? fragt man, die grossen Künstler arbeiten im Starken, im Progressiven, und darum müssen auch die Phantome durch blosse Association progressiv werden. Aber warum arbeiten denn die Künstler im Progressiven? warum anders, als weil eben der Progressionsprozess ein Grundgesetz des künstlerischen Schaffens ist und weil die übergehenden Elemente in den schaffenden Gehörsphären die Anregung in diesem Sinne bewirken oder weil hier sich die Tonelemente nach diesem Progressionsgesetz zusammenschliessen? Wir haben oben ferner darauf hingewiesen, wie unsere Musikphantome durchweg den Charakter des Progressiven tragen. Man überblicke diese Phantome doch noch einmal in diesem Sinne. Handelte es sich nur um eine blosse Association, um ein Übergreifen von Bewegungen, so müsste dieser Prozess bei seinem Vorschreiten immer schwächer werden. Die Vorstellungen, Gedanken und Gefühle im Gehirne des schaffenden Künstlers wären ein Mächtiges, die unspezifischen Elemente strömten nach den schaffenden Gehörsphären, aber sie müssten hier schon eine Abschwächung erlitten haben, sie könnten hier das entstehende Tonwerk nur unbestimmt und wenigstens nicht in so scharf ausgeprägten charakteristischen Zügen beeinflussen. Noch weitaus mehr

würde der Prozess abgeschwächt erscheinen im Gehirne unserer Beobachter, die Vorstellungen, Gedanken und Gefühle des Komponisten würden sich nur verschwommen und undeutlich in den Phantomen wieder finden. Aber ist der Charakter der Phantome nicht gerade das Gegenteil dieser letzteren Konsequenz? Sind diese Phantome nicht überall in der schärfsten Weise progressiv? Der Komponist hat seine Vorstellungen, seine Gedanken und Gefühle beim Schaffen eines Kunstwerkes, sie strömen mit unspezifischen Elementen in die Gehörsphären hinüber, sie erscheinen auch in charakteristischen Zügen in den Phantomen unserer Beobachter. Aber sind diese Phantome unserer Beobachter nicht bis zu gewissem Grade vielleicht auch progressiv hinsichtlich der entsprechenden Momente im Gehirne des schaffenden Komponisten? Beethoven hatte bei der Entstehung der Pastoral-Symphonie jenes malerische Programm im Kopf. Aber sicherlich liess er sich noch mehr von seinen Gefühlen beeinflussen und ebenso musste seine Hauptkraft in den schaffenden Gehörsphären selber arbeiten. Hätte er während der Komposition so glänzende, so scharf ausgeprägte, so deutliche und wechselnde Phantome gehabt, wie unsere Versuchsperson A, so hätten sich die Vorgänge in den Tonsphären vielleicht nicht mit dieser Energie und Schönheit vollziehen können. So mächtige Phantome wie am Schlusse der Jupitersymphonie oder in den stürzenden Wassern und Felsen der Préludes, all jene Stürme, mächtigen Kontraste und aufblitzenden Lichter, all diese Flammen im Gehirn, diese charakteristischen Gefühle, dieses wunderbare Detail mit der einsamen Gestalt und noch so viele der anderen Züge in unseren Phantomen können mit der gleichen Intensität und Ausprägung in den Gehirnen der schaffenden und der ausführenden Künstler nicht vorhanden sein. Hier ist ein Progressives in unseren Phantomen. Selbst bei B trifft dies noch zweifellos zu, denn auch hier handelt es sich um so intensive und progressive Prozesse, dass sie, mit gleicher Kraft im Gehirne der Komponisten auftauchend, das Schaffen dieser Komponisten gestört haben würden. Wohl sind die Vorgänge im Gehirne der Komponisten als

Totalität betrachtet weitaus umfassender und gewaltiger, als in den Gehirnen unserer Beobachter. In den letzteren kommt nicht das ganze Kunstwerk, es kommen in der Regel nur einzelne Teile desselben zur Wirkung, es spielen in den Phantomen nur einzelne, wenn auch zugleich eine Fülle von Momenten aus dem Gehirne des Komponisten herüber. Und selbst diese Momente, diese übergehenden Elemente sind noch ein Grosses und Mächtiges, sie regen das Progressive in den Phantomen an, sie erregen und modifizieren das Kolossale in ihnen, die gewaltigen Kontraste, die grossen Gefühle, die Glut und den Glanz. Aber ein anderes ist es, ob gerade diese Elemente in dem Gehirn des schaffenden Komponisten so voll zum Bewusstsein kommen, wie im Gehirne unserer Beobachter, die sich nun dem Spiele der Vorstellungen, Gedanken und Gefühle ungehindert hingeben können. Die übergehenden Elemente sind unbewusst, und im Gehirne des Komponisten können selbst die, zu diesen Elementen gehörenden ganzen Erinnerungen unbewusst bleiben. Die spezifischen Elemente in den letzteren werden sogar in der Regel nicht völlig zur Entwickelung oder zum Bewusstsein kommen, denn das schaffende Gehirn hat nicht die Zeit und Kraft, sich auch diesen Phänomenen voll hinzugeben, mögen ihre unspezifischen Elemente auch noch so bedeutungsvoll für die Entstehung des Kunstwerkes sein. Dies ist es, weshalb wenigstens in diesen einzelnen Momenten, und zwar in dem mehr spezifischen Teile dieser Erinnerungen, die Vorgänge im Gehirne des Komponisten eher schwächer und keineswegs progressiver sind, als diejenigen im Gehirne unserer Beobachter. Das Gehirn des schaffenden Komponisten ist in Aufruhr, die unspezifischen Elemente schlagen in Blitzen in die Gehörsphären hinüber, und hier wird der Aufruhr noch stärker, der Progressionsprozess wird mächtiger. Im Gehirn unserer Beobaehter ist wieder ein Progressionsprozess, der Aufruhr beginnt in den Gehörsphären, und von hier aus nach unserem Gesetze teilt er sich den anderen Sphären mit. Unseren Beobachtern erscheint die Musik oft nur wie eine Begleitung ihrer Phantome, und viele Menschen schätzen

die Musik nur insoweit, als sie ihnen die schönen oder grossen Stimmungen giebt. Wie kommt es doch, dass so viele Künstler, wenn sie ihr eigenes Werk später wieder vernehmen, wenn sie ihre eigenen Tonwerke später wieder hören, von denselben weitaus mehr ergriffen werden, als während des Schaffens selber? Woher dieser Wunsch, das eigene Werk wieder aufgehen zu lassen und als ein neues in sich aufnehmen zu können, diese Sehnsucht, die so verzehrend im Herzen der Tonkünstler brennt? So all die Glut und all den Glanz, so all den Sturm der Schönheit in sich erstehen zu lassen, den Tausende anderer Menschen ohne die furchtbare Mühe des Schaffens, den sie vielleicht noch nach Jahrhunderten geniessen und der doch vielleicht am schönsten wieder erscheinen kann, wenn der Künstler sein eigenes Werk wieder aufnimmt? Das ist es: die Sehnsucht nach dem Grossen und Schönen, welche aus den geheimen Tiefen des Lebens hervordrängt und welche Kraft und Leben verfluten lässt in unserem Progressionsprozess. Noch eine Bemerkung mag es sein, die wir über diesen Progressionsprozess speziell in den Musikphantomen beifügen wollen. In Untersuchung XI haben wir angedeutet, wie auch das zeitliche Nacheinander und das Moment der Gleichzeitigkeit in den Musikphantomen von der Gehörsphäre herüber kommt und sich wahrscheinlich in die Phantome hereinsubstituiert. Die Erinnerungen liegen in loser zeitlicher Verknüpfung im Gehirn, und für diese lose Verknüpfung substituiert sich das scharf ausgeprägte Nacheinander oder das ebenso scharf ausgeprägte Moment der Gleichzeitigkeit, wie sie von der Gehörsphäre herüber kommen. Es ist ebenso ein Progressionsprozess wie in dem Schlummerphantom S. 139, wo der Büschel von Bändern statt der lose verknüpften Schleifen auftritt. Auch das Moment des Fremden in den Musikphantomen S. 202 können wir wohl als ein Progressives auffassen, welches sich in dieselben statt des schwächeren Momentes der Erinnerung oder Vorstellung hereinsubstituiert. Dieses Fremde im Phantom ist ein Mächtiges, ein Starkes, dem Eigenwillen nicht Unterworfenes. Allerdings mag dieses Moment des Fremden nicht

immer mit derselben Stärke hervortreten, und so kann es kommen, dass auch blosse Vorstellungen oder Erinnerungen auftauchen resp. durch die Musik angeregt werden. Wir haben es ja überhaupt mit den Musikphantomen hier nur als mit vollendeten Thatsachen zu thun. Wir haben gesehen, wie diese Phantome bei schwacher unausgeprägter Musik unentwickelt sein können. Wir haben aber auch angedeutet, dass ihr Auftauchen ebenso wie bei den Schlummerphantomen nicht immer mit derselben Leichtigkeit und Stärke erfolgt. Um die Erscheinung der Phantome zu bewirken, müssen also ein oder mehrere Momente, insbesondere organische Dispositionen bei der betreffenden Person mitwirken. Wir haben diese Momente hier noch nicht untersucht, wir haben lediglich die thatsächlichen Phantome studiert und von diesen eben den Nachweis des Substitutions- und Progressionsprozesses geführt. Übrigens müssen auch die durch die Musik angeregten Erinnerungen oder Vorstellungen demselben Gesetze folgen. Unsere Beobachter sagen uns, dass während des Auftauchens der Musikphantome fast immer mehr oder weniger auch helle Vorstellungen nebenher laufen. Sie sagen uns ferner, dass diese Vorstellungen durch die Musik angeregt werden und häufig den Phantomen deutlich ähnlich sind. Wir haben solche helle Vorstellungen bei der C-moll, der B-dur und der D-dur Symphonie Beethovens, wir haben sie bei der Missa solennis von Beethoven und der Symphonie von Schubert, bei der Ouvertüre Bargiels und derjenigen zum fliegenden Holländer, und wir haben auch bei Hartmann die Bemerkung, dass hier helle Vorstellungen und Phantome stetig gemischt sind. Wir haben hiernach keinen Grund zu der Annahme, dass diese durch die Musik angeregten hellen Vorstellungen nicht auch unserem Substitutions- und Progressionsgesetze folgen. Phantome sind eben nur helle Vorstellungen, in welchen sich das absolute Moment des Fremden hereinsubstituiert und ihnen dadurch ihren besonderen Charakter gegeben hat. Im Übrigen stimmen sie in ihren Qualitäten und Elementen mit hellen Vorstellungen überein, und in diesem Inhalt müssen sich die hellen Vor-

stellungen eben geradeso verhalten wie die Phantome. Wir können um so weniger das Gegenteil annehmen, da unser Substitutions- und Progressionsgesetz ein grosses allgemeines Gehirngesetz ist. Wir haben die hellen Vorstellungen bei unseren Untersuchungen nicht allgemeiner registriert, weil diese Phänomene dem Eigenwillen d. h. einem grossen Komplex anderweitiger, bis jetzt noch nicht untersuchter Phänomene und Momente mit unterworfen und daher als Grundlage exakter Schlüsse nicht einwurfsfrei sind. Bei den Phantomen ist dies nicht der Fall, denn einmal sind es scharf abgegrenzte Phänomene, und zum anderen lassen sie sich wegen jenes Charakters des Fremden fast mit derselben Klarheit feststellen wie veritabele Wahrnehmungen. Hinsichtlich der Methode psychologischer Forschung liegt ja auch eine wesentliche Bedeutung unserer Untersuchungen darin, dass wir in unseren Phantomen auch für die tief inneren Gehirnprozesse ein wirklich exaktes Beobachtungsmaterial geschaffen und so dieses weite Gebiet der rein induktiven Forschung erschlossen haben. Sehen wir hier noch einmal auf den Weg zurück, den wir bis jetzt in diesen Untersuchungen zurückgelegt haben. Wir begannen in II mit der Frage, ob die Musikphantome den Intentionen der Komponisten entsprechen. Die Beobachtung der Pastoral-Symphonie gab uns die entschieden bejahende Antwort. Wir legten darauf in den folgenden Untersuchungen so ziemlich unser ganzes Beobachtungsmaterial dar, welches wir seit 91 über Musikphantome sammelten. Wir führten die Beobachtungen an einer ganzen Reihe grosser Tonwerke und schliesslich auch an zwei Versuchspersonen durch, und wir kamen dann in VI zu einem ersten grossen Hauptsatze hinsichtlich der Übergänge und Anregungen, welche bei der Entstehung, der Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken zwischen den Gehörsphären einerseits und den übrigen psychischen Sphären andererseits sich abspielen können. Wir haben in diesen Satz nicht alle Übergänge zwischen diesen Sphären eingeschlossen. Wir haben ihn nicht ausgedehnt auf die zahlreichen Assoziationen, die durch frühere oder gleichzeitige zufällige Momente, durch Schulung, Erziehung, frühere Er-

fahrungen, besondere Erwartungen oder individuelle Prozesse bedingt werden. Wir haben jenen Hauptsatz vielmehr lediglich auf die unwillkürlichen und unbewussten, auf die nicht zufälligen, die in absoluter ursprünglich gesetzmässiger Weise eintretenden Übergänge eingeschränkt, und wir haben noch eine weitere Reserve insoweit eingefügt, als diese unbewussten und unwillkürlichen Prozesse überhaupt zur Geltung kommen. Trotz dieser Einschränkung und Reserve haben wir unseren Satz jedoch in anderer Hinsicht wieder allgemein gefasst. Wir sind von den Musikphantomen ausgegangen, sie waren das sichere Fundament unseres Beweises. Wir hatten auch noch, wie wir vorhin andeuteten, eine Reihe von Beobachtungen über helle Vorstellungen, die sich in ganz demselben Sinne durch Musik angeregt zeigten wie unsere Phantome. Wir hatten endlich auch noch die Vorgänge im Gehirne der Komponisten, die sich, wenn auch in umgekehrter Richtung, so doch in derselben Art und Weise herausstellten, wie in dem Gehirne unserer Versuchspersonen A und B. Wir mochten hieraus auch eine gewisse wissenschaftliche Wahrscheinlichkeit dafür folgern, dass sich die berührten Übergänge mehr oder weniger allgemein auch in anderen Gehirnen vorfinden würden und somit eine Verallgemeinerung unseres Satzes in dieser Hinsicht auch berechtigt wäre. Indessen hatten wir doch einmal auf diesem Wege weiter zu gehen, und so dehnten wir denn unsere Untersuchungen zunächst auch über die Schlummerphantome aus. Wir wiesen in VIII und IX nach, dass Schlummer- und Musikphantome zu derselben Familie oder Art von psychischen Phänomenen gehören und in die ersteren die Musik als Erinnerung in ganz derselben Weise nachträglich herein spielt. Wir wiesen dies für eine weitere Versuchsperson nach, und wir gaben einige Beobachtungen über Traumphänomene, in welchen das gleiche stattfand. So führten wir die Frage der Verallgemeinerung unseres Satzes einen Schritt weiter. Zum anderen aber stellte uns dieser Hauptsatz vor die weitere, vor die grosse Frage, wie wir uns nun jene Übergänge tief im unbewussten zu denken haben. Dies war der zweite Grund, wesshalb

wir die Schlummerphantome mit speziellen Beobachtungsreihen vorführten und nun das gesamte Beobachtungsmaterial über beide Arten von Phantomen einer eingehenden Diskussion unterwarfen. Diese Diskussion brachte uns wiederum auf eine Reihe neuer und fundamentaler Anschauungen, mit welchen wir den Meinungen früherer Forscher über die psychischen Phänomene entschieden entgegengetreten. Zum ersten bewiesen unsere Phantome, dass die psychischen Phänomene nichts Einfaches und Unteilbares sind, sondern sich in selbstständige Elemente und Elementenkomplexe zerlegen. Zum zweiten lieferte uns VII bis X den Nachweis, dass diese Phänomene nur aus speziellen Erinnerungen und Erinnerungselementen bestehen und dass auch die Verknüpfungen und Beziehungen nur spezielle Erinnerungen sind. Zum dritten lernten wir in VII bis X die Substitutionsprozesse kennen, in welchen sich die psychischen Elemente selbstständig zusammen schliessen, und in XII und XIII wurde uns dieser Zusammenschluss als ein Progressionsprozess klar, einzig begründet in den absoluten Qualitäten der Phänomene und ohne Spur irgend einer schöpferischen oder über den Phänomenen schaffenden psychischen Phantasie. Die Untersuchung XI gab uns dazu den Aufschluss über die Natur der Übergänge und den entscheidenden Nachweis der spezifischen und der unspezifischen Elemente in jedem Phänomen. Das ist der Weg, reich an Schwierigkeiten, den wir in der zweiten Abteilung unserer Untersuchungen gegangen sind, und dessen Resultate wir nun in dem folgenden Satz formulieren.

Die in den verschiedenen psychischen oder organischen Sphären auftauchenden Phänomene oder die in diesen Sphären niedergelegten Erinnerungen sind kein Einfaches oder Unteilbares, sie sind vielmehr zusammengesetzt aus Elementen, welche bis zu gewissem Grade als ein Gesondertes im Gehirn oder Organismus existieren und selbstständig in Aktion treten können. Ein jedes Phänomen, eine jede Erinnerung besteht zunächst aus zwei Gruppen solcher Elemente, nämlich aus spezifischen, welche

der betreffenden Sphäre eigentümlich sind, und aus unspezifischen, welche sich mehr oder weniger in den verschiedensten Sphären vorfinden. Diese letzteren unspezifischen, aber dabei doch qualitativ scharf ausgeprägten Elemente sind es nun, welche — von erregten Phänomenen in der einen Sphäre ausgehend — in die anderen Sphären herüberströmen und hier die Erinnerungen wachrufen können. Sie treffen dabei zunächst auf die gleichartigen, die unspezifischen Elemente in diesen Erinnerungen, und sie regen dadurch diese Erinnerungen entweder in unveränderter Form wieder an oder sie modifizieren dieselben in entsprechender Weise, indem sie sich für deren unspezifische Elemente einsetzen. In jedem Falle handelt es sich bei den so angeregten, so modifizierten oder aus Elementen sich zusammenschliessenden Phänomenen um Substitutionsprozesse, welche sich nach dem Prinzipe der Ähnlichkeit und der absoluten Progression und nur innerhalb der Grenzen der in den anderen Sphären niedergelegten und vorzüglich auch der bereits anderweitig erregten Erinnerungen vollziehen. Nur innerhalb dieser Grenzen treten auch jene Übereinstimmungen zwischen Entstehung, Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken ein, wie sie der erste Hauptsatz besonders kennzeichnet.

Wir haben den hier formulierten Satz im Anschluss an unseren ersten Hauptsatz gegeben, und wir haben ihn auch wie diesen vorzüglich auf die Übergänge bei Musikphantomen gegründet. Indessen kommen dieselben Übergänge auch bei Schlummerphantomen und Träumen vor, es giebt eine Menge von Übergängen zwischen organischen und psychischen Sphären bei Träumen, bei Psychosen, bei physiologischen und biologischen Prozessen. Wenn wir dies in der Folge und auch in der dritten Abteilung dieses Werkes nachweisen, wenn wir in dieser dritten Abteilung ersehen werden, wie unsere Phantome und Progressionsprozesse auf ein Grundgesetz des künstlerischen Schaffens hindeuten, wie

endlich diese Prozesse eine welthistorische Bedeutung haben und ganz allgemein in einem grossen Gesetze des Irrtums eine Rolle spielen, so wird man auch verstehen, wesshalb wir das letztformulierte Gesetz nicht als einen Anhang zu unserem ersten, sondern als einen zweiten Hauptsatz hinstellen mussten. Einen Hauptsatz, welcher sowohl für die psychologischen Wissenschaften als auch für die Physiologie und Biologie von Bedeutung sein und bei dem steten Zusammenhang aller Naturprozesse wahrscheinlich auch für die gesamten induktiven Wissenschaften den Ausgangspunkt für neue Anschauungen abgeben wird.

Darmstadt, im Januar 1897.

Dritter Teil.

Vierzehnte Untersuchung.

Weitere Verallgemeinerung und Beweise der beiden Hauptsätze. Der seitherige Irrtum hinsichtlich der Klangfarbe und des musikalischen Kolorits. Der seitherige Irrtum hinsichtlich des Charakters der Phantome und der durch inadäquate Reize veranlassten Phänomene. Der seitherige Irrtum in dem Satz von der sog. spezifischen Nervenenergie und eine formulierte Erklärung gegen diesen Satz. Weitere Übergänge zwischen verschiedenen Sphären.

Wir haben von einer Verallgemeinerung unsrer beiden Hauptsätze gesprochen. In der dritten Abteilung dieses Werkes wollen wir nun in dieser Richtung weiter gehen, und wenn wir dabei auch nicht überall über dasselbe exakte Beobachtungsmaterial verfügen, wie seither, so werden wir doch immerhin den Nachweis erbringen können, dass die oft erwähnten Prozesse keineswegs nur auf eine Minderzahl von Menschengehirnen beschränkt sind. Ferner werden wir eine Reihe weiterer bedeutsamer, wenn auch den Anschauungen der seitherigen Wissenschaft widersprechender Thatsachen enthüllen können. Da ist zunächst eine Frage aus der seitherigen Psychologie, Physiologie und Physik. Hier hat man von der Klangfarbe gesprochen, und man verstand darunter jene qualitativen Momente, welche die einzelnen Töne, Tonquellen etc. noch ausser der Höhe und der Intensität der Töne von einander charakteristisch unterscheiden. Man fand diese Klangfarbe in den Partial- oder Obertönen, welche den Grundtönen beigemischt sind, man sah in dem Komplex dieser Partialtöne die Ursache der

Klangfarbe oder des verschiedenen Charakters im Klange eines Blasinstrumentes, einer Violine, einer Menschenstimme etc. Wir haben indessen in unserer VI. Untersuchung nachgewiesen, dass ein und dieselbe Farbe durch sehr verschiedene Instrumente oder Tonquellen gegeben werden kann. Rot kann durch fast alle Instrumente und durch die Menschenstimme, grün durch Violine, Bariton, Tenor und Sopran hervorgerufen werden. Hier handelt es sich um die eigentlichen Musikfarben, die in einem absoluten Prozesse angeregt werden und daher für diese Frage entscheidend sind. Wenn ein und dieselbe Farbe so durch verschiedene Tonquellen von ganz verschiedenem Klangcharakter absolut angeregt werden hann, so kann es nicht diese ganze verschiedene Klangmasse sein, welche einer bestimmten Farbe entspricht. Diese verschiedene Klangmasse enthält vielmehr auch noch andere Elemente, die wiederum anderen Elementen in den anderen Sphären absolut entsprechen. Die besonderen Klänge der verschiedenen Instrumente regen nicht bloss Farben in der Gesichtssphäre an, sie geben auch Wellen, Landschaften, Gestalten und Himmel, sie geben auch Formen, Bewegungen und Stellungen, Verknüpfungen und Räume, Gedanken und Gefühle. Die Farbe ist nur ein einzelnes oder eine einzelne Gruppe von Elementen in einem grossen Komplexe. Auch ist die Höhe und die Intensität der Töne keineswegs für diese Elemente ohne Einfluss. Tiefe Töne ergeben die dunklen, die hohen Töne geben die hellen Farben. Und wenn hier nach unserer Bemerkung S. 100 auch die absolute Tonhöhe nicht allein entscheidet, so spielt sie doch immer eine wesentliche Rolle. Mit der Intensität der Töne werden die Phantome intensiver an Farben, glänzender und leuchtender. Und selbst die Abwesenheit von Partialtönen ist keineswegs eine Bedingung dafür, dass keine Phantom- oder Musikfarben auftauchen. Eine Stimmgabel von mittlerer Tonhöhe (c) giebt ein sehr klares Farbenphantom. Sie giebt ein Phänomen in mehreren Metern Entfernung, von runder Form und circa ein Meter Durchmesser. Die Contouren sind verschwimmend, und die Farbe ist nicht

glänzend und nicht leuchtend, aber sie ist schön und intensiv rot. Bei höheren Stimmgabeln wird das Phantom kleiner und etwas entfernter, es wird heller rot, und bei sehr hohen Stimmgabeln ist es kaum noch ein Punkt, weiss mit rötlichem Anflug. Nun haben aber tönende Stimmgabeln kaum noch Partial- oder Obertöne, und es folgt hieraus sofort, dass in dem Komplex dieser Obertöne wenigstens nicht einzig der Grund für die Farben und Formen gesucht werden darf. Es ist gewiss, dass, wenn bei verschiedenen Klängen, bei verschiedenen Instrumenten ein und dieselbe Farbe auftaucht, auch in diesen verschiedenen Klängen sich gleiche entsprechende Elemente vorfinden müssen, es ist ferner wahrscheinlich, dass die Partialtöne eine bestimmte Rolle mitspielen. Um aber diese Rolle festzustellen und um jene Elemente exakt herauszuheben: dazu bedarf es eben umfassender und genauer Untersuchungen, wie wir sie am Schlusse unsrer Untersuchung XI andeuteten. Es müssen die Ton- und Klangmassen in ihre Elemente zerlegt und die entsprechenden Elemente in den andern Sphären auf rein empirischem Wege aufgesucht werden. Jedenfalls ist der Ausdruck „Klangfarbe“ und seine Zurückführung auf Partialtöne im Sinne der seitherigen Psychologie, Physiologie und Physik durch unsere Untersuchungen bereits völlig überholt, und man wird nicht mehr glauben dürfen, „die Lehre von den Tonempfindungen als Grundlage der Musik“ d. h. eine Welt von psychologischen Prozessen und Übergängen mit verhältnissmässig so beschränkten Untersuchungen über Partialtöne wissenschaftlich fundamentieren zu können. In der seitherigen musikalischen Kritik und Ästhetik gebraucht man ähnliche Ausdrücke wie jene Klangfarbe. Man redet von dem Kolorit eines Tonwerkes, von hellen und dunklen Tonstüken, von farbiger Ausführung, von Schattierung, von farbloser Wiedergabe etc. Diesen Ausdrücken mögen ursprünglich Beobachtungen an Phantomen oder Phänomenen im Sinne unserer Hauptsätze zu Grunde gelegen haben, aber so, wie sie jetzt allgemein angewandt werden, entsprechen auch sie durchaus nicht den eigentlichen Musikfarben. Man redet von Kolorit

etc. und meint damit den ganzen besonderen Charakter, die Accentuierung, die Nüancierung, das Hervorheben der Kontraste etc. in dem Tonwerk oder in seiner Wiedergabe. Das Kolorit im Sinne unserer eignen Feststellungen ist demgegenüber, wie angedeutet wurde, auch nur ein einzelnes besonderes Element oder eine besondere Gruppe von Elementen, und die Anwendung dieses Ausdruckes erscheint uns jetzt wissenschaftlich ebenso unstatthaft wie jener Terminus „Klangfarbe". Ohne dies werden jene Ausdrücke Kolorit, farblos, Schattierung etc. nur allzuhäufig von denen angewandt, bei denen ein blosses Wort der Ohnmacht einer selbstständigen Urteilsbildung zu Hülfe kommt. Gehen wir zu einer anderen Frage über, aus welcher nicht minder die Notwendigkeit schärferer Bestimmungen und eingehenderer Untersuchungen hervorleuchten wird. Man kann fragen, in welchen Gehirnpartien wir uns das Zustandekommen unserer Phantome zu denken haben. Die Schlummerphantome treten bei geschlossenen Augen ein, und bei den Musikphantomen tritt nach dem Zeugnisse unserer beiden Versuchspersonen die Wahrnehmung der gleichzeitigen Aussenwelt zurück, diese letztere wird dämmerig und schattenhaft, es wird nicht mehr deutlich veritabel gesehen. Wir haben auch bereits in unserer ersten Untersuchung unsere Phantome als solche definiert und sie von der veritabelen Wahrnehmung genau unterschieden. Es ist daher nicht wahrscheinlich, dass bei dem Zustandekommen eines Phantoms das entsprechende Sinnesorgan, also bei einem Gesichtsphantom speziell das Auge, gleichzeitig beteiligt ist. Bei den Illusionen und Hallucinationen ist man durch die Beobachtung zu einem ähnlichen Resultat gelangt. Es giebt in der Psychiaterie eine ziemliche Anzahl von Fällen, wo Kranke erblindet, wo die optischen Nerven atrophisch waren und wo doch noch glänzende Gesichtshallucinationen stattfanden. Ebenso können Personen, die späterhin taub wurden, noch Gehörshallucinationen haben. Bei solchen, die späterhin erblindeten, können noch glänzende, leuchtende Träume auftreten, und ein Beethoven konnte noch komponieren, nachdem er sein Gehör verloren

hatte. Man muss aus alledem schliessen, dass die Vorgänge im Sinne unserer Gesetze im Wesentlichen intracerebrale Prozesse sind. Die Phantome speziell kommen tief im Innern des Gehirnes zu Stande, und sie müssen durch Vorgänge in den Sinnesorganen oder den sensorischen Nerven eingeleitet, erregt oder modifiziert werden. Aber es brauchen dann nicht die adäquaten Sinnesorgane oder Nerven zu sein, welche diese Rolle spielen. Es ist damit nicht ausgeschlossen, dass auch das adäquate Sinnesorgan noch mitwirken könnte. Es giebt Hallucinationen des Gesichtes, die durch gleichzeitige Prozesse im Auge bedingt oder mit beeinflusst werden. Wir haben bei der D-Dur Symphonie Beethovens S. 80 den Fall, wie auch die Wahrnehmung des eignen Körpers in die durch Musik angeregten Vorstellungen hereinspielt. Wir haben bei den Schlummerphantomen zum Öfteren den Fall, wie sich die gleichzeitigen Erinnerungen von Gesichtswahrnehmungen und Phantomfarben zusammen finden. Es wäre hiernach auch durchaus möglich, dass es Personen und Fälle giebt, wo die Musikphantome mit dem Charakter einer richtigen Illusion oder Hallucination auftreten, wo sie sich in die gleichzeitig gesehene Aussenwelt, in die veritabele Wahrnehmung dieser Aussenwelt, in die veritabele Thätigkeit des Auges einfügen. Es könnte durch die Musik, durch den Übergang der unspezifischen Elemente aus der Gehörsphäre auch die veritabele Wahrnehmung qualitativ verändert werden. Wenn dies aber geschehen würde, so würde es sich, so weit diese Veränderung in Betracht kommt, doch immerdar nur um ein Phantom, um einen illusionären Prozess und niemals um eine veritabele Wahrnehmung handeln. Die Veränderungen wären lediglich Erinnerungen und Erinnerungselemente, die nach unseren Hauptsätzen sich auch in die veritable Wahrnehmung herein substituiert hätten. Hier ist wieder ein Grundfehler der seitherigen Anschauungen. Man hat die Farben bei Tönen und bei Musik beobachtet, aber man hat sie zugleich für veritabele Prozesse gehalten. Man war der Meinung, die Töne oder Tonelemente werden als Farben gesehen, gerade so, wie wenn man Farbe mit Hülfe

des Auges wahrnimmt. Man sprach diese Phänomene als Doppelempfindungen an, man redete von einem Atavismus der Wahrnehmung im Sinne der Entwicklungslehre, oder man warf auch die Frage auf, ob nicht hier ein Fortschritt der Gehirnentwickelung im Sinne erweiterter Wahrnehmung vorliege. Man hatte eben keine Ahnung davon, dass es sich hier nicht um veritabele Prozesse, sondern vor allem um das Einspringen von angeregten Erinnerungen handelte, und man wusste nichts von einem Substitutions- und Progressionsprozess und vor allem auch nichts von einer Zerlegung der Phänomene in selbstständige sowie in spezifische und unspezifische Elemente. Für die seitherige Forschung war der Irrtum unvermeidlich, und er war es hier ebenso wie bei dem ganzen Fundament der seitherigen Anschauungen. Wenn man den Nervus opticus mechanisch, termisch, elektrisch, chemisch reizt oder wenn ein solcher Reiz auf ihn durch einen inneren organischen Prozess ausgeübt wird, so entsteht doch immer ein Lichtblitz, ein Gesichtsphänomen. Hieraus hat die seitherige Wissenschaft geschlossen, dass der Nervus opticus oder die entsprechenden Gehirnpartien eine ihnen eigentümliche, eine spezifische Energie besässen, mit der sie auf jeden Reiz reagierten, welcher Art derselbe auch sein möge. Man hat die dem Prinzipe der Kausalität und allen Prinzipien exakter Wissenschaft widersprechende Folgerung gezogen, dass die Antwort des Nerven von dem Reize, dass die Wirkung von der Ursache unabhängig sei, man hat für den Wahrnehmungsprozess das Wunder proklamiert. Indessen wird nun durch unsere Ausführungen wohl klar geworden sein, wo seither der Fehler lag. Man hat bei jenen inadäquaten Reizen eben nur an veritabele Wahrnehmungsprozesse gedacht, nicht aber an illusionäre Vorgänge oder Phantome. Bei einem Blindgebornen hat man niemals jene Lichtblitze konstatiert, diese Lichtblitze sind eben nur Erinnerungen aus früheren veritabelen Wahrnehmungen mit Hülfe des Auges, sie sind angeregt und modifiziert durch jene inadäquaten Reize, genau wie unsere Musikphantome durch die inadäquaten Gehörsphänomene resp. deren unspezifische Ele-

mente erregt und modifiziert werden. Wir haben nachgewiesen, dass die Phänomene in den verschiedenen Sphären aus spezifischen und unspezifischen Elementen zusammengesetzt sind, und diese Anschauung werden wir auch auf die Reize übertragen müssen. Die moderne Physik hat die Umwandlungen der verschiedenen Energieformen gelehrt; elektrische, termische, mechanische Prozesse lassen sich ineinander verwandeln. Wenn dies der Fall ist, so kann auch qualitativ zwischen den verschiedenen physikalischen Erscheinungen kein absoluter Riss bestehen, sie müssen gemeinsame unspezifische Elemente haben, mit deren Hülfe die Umwandlung oder Überführung der Energie möglich ist. Und wenn dies zutrifft, so ist wiederum klar, wie wir uns jene inadäquaten Reizprozesse zu denken haben. Die unspezifischen Elemente in den inadäquaten Reizen wirken eben nur auf die unspezifischen Elemente in den Erinnerungen des Nervus opticus oder der zugehörigen Gehirnpartien, und so können auch verschiedene Reize dieselbe Wirkung hervorrufen. Es ist ja nur der Schein, dass sie dies thun, denn in Wirklichkeit sind es die gleichen unspezifischen Elemente in allen, die diese Wirkung hervorrufen oder die Gesichtserinnerung entstehen lassen. Wir haben hier den Fall der Gesichtsreize behandelt. Analog verhält es sich natürlich mit anderen sensorischen Nerven oder auch mit der inadäquaten Reizung sekretorischer oder motorischer Nerven. Diese letzteren reagieren auf jeden Reiz mit einer Sekretion des zugehörigen Organs oder einer Zuckung des zugehörigen Muskels. Wenn man einen Muskel mit samt einem Stück des zugehörigen motorischen Nerven heraus präpariert und den letzteren chemisch, elektrisch, termisch, mechanisch reizt, so entsteht immer eine Muskelzuckung. Aber diese Zuckung ist keine veritabele Antwort, sondern in ihrem spezifischen Teile lediglich eine Erinnerung, niedergelegt in den Muskel und Nerven, sie ist ein illusionärer Prozess, ein Phantom, ein Krampf. Sie erlischt alsbald mit dem Absterben der funktionellen Thätigkeit in diesem Muskel oder mit dem Erstarren dieser Erinnerungen. Das Einspringen dieses Prozesses hängt davon ab, dass diese Erinnerungen noch

im Erregungszustande sind, es ist genau ebenso wie bei Phantomen, Träumen und Delirien. Man wird hiernach auch ermessen können, wie sehr die seitherige Forschung, insbesondere die Physiologie bei ihren zahlreichen Versuchen mit inadäquaten Reizen in einer Gefahr irriger und zu weit gehender Schlussfolgerungen gewesen ist und wie notwendig es sein wird, die adäquaten und inadäquaten Reize durch exakte induktive Methoden feststellen und unterscheiden zu lernen, sowie die Anschauungen einer genauen Revision zu unterziehen. Wir setzen dem Satz von der spezifischen Nervenenergie daher noch einmal im Anschluss an das Gesagte und im Anschluss an unseren zweiten Hauptsatz die folgende Erklärung entgegen.

Die in den verschiedenen Partien eines Organismus eintretenden Phänomene und funktionellen Prozesse, sowie die einwirkenden Reize sind qualitativ nichts Einfaches, sondern sie sind aus, bis zu gewissem Grade selbständigen und insbesondere auch aus spezifischen und unspezifischen Elementen oder Elementenkomplexen zusammen gesetzt. Jene Phänomene und funktionellen Prozesse entstehen unter dem Einfluss und im Anschluss an adäquate Reizkomplexe, es werden hierdurch die spezifischen Erinnerungen in den entsprechenden organischen Partien niedergelegt, und diese Erinnerungen sowohl als jene Phänomene oder funktionellen Prozesse werden in der Regel auch nur wieder durch adäquate Reizkomplexe angeregt oder modifiziert. Indessen können auch inadäquate Reizkomplexe eine Wirkung üben. Es sind dann aber lediglich deren unspezifische Elemente, welche die Phänomene und funktionellen Prozesse erregen oder modifizieren, und zwar in der Weise, dass sie die ähnlichen unspezifischen Elemente der letzteren erregen oder sich für dieselben substituieren. Eine solche Wirkung mit inadäquaten Reizkomplexen kann also auch nur insoweit statt finden, als durch den Einfluss oder im Anschluss an adäquate Reizkomplexe bereits Phänomene, funktionelle Prozesse oder spezifische Erinnerungen vorhanden sind.

In dieser Erklärung hat man auch jene Prozesse eingeschlossen, die in unseren Musik- und Schlummerphanto-

men speziell behandelt sind, man hat darin die inadäquaten physikalischen und chemischen Reize und nicht zuletzt auch jene zahllosen Reize und Übergänge zwischen den verschiedenen Gehirnsphären oder den verschiedenen Partien des Organismus. Gehirn und Organismus sind Welten von Phänomenen und Funktionen, von Organen und organischen Elementen. Da gehen die Übergänge stetig hin und her. Es sind nicht immer und nicht in allen ihren Elementen so absolute und ursprünglich gesetzmässige Prozesse, wie sie unser erster Hauptsatz für die Musikphantome formuliert. Hier wie überall werden auch viele rein zufällige und individuelle Übergänge stattfinden. Aber vorhanden sind sie in jedem Organismus, und sie kommen auch mehr oder weniger in jedem Organismus zur Geltung. Hiermit hängt zusammen, dass man ganz ähnliche Übergänge wie bei der Musik zwischen den Gehörs- und anderen Sphären auch anderweitig konstatiert hat. Es giebt Personen, bei denen in Folge von Gesichtswahrnehmungen sich Gehörsphänomene zeigen. Es giebt andere, bei denen Gesichtsphänomene in Folge von Geruchs- und Geschmacks-, von Tast- und Temperaturwahrnehmungen, sowie in Folge von Gefühlen erscheinen. Bei den Beobachtungen dieser Art hat man seither allerdings wieder nur von Doppelempfindungen oder Wahrnehmungen zu reden gewusst, man ist nicht zu dem Charakter dieser Phänomene als Phantome vorgedrungen, man hat sie auch nicht von hellen Vorstellungen unterschieden und nicht ihre Gesetze aufzuhellen versucht. Man hat es hier also überhaupt nur mit vorläufigen Beobachtungen zu thun, aber wir werden sie doch wohl als einen Beweis für die Thatsache jener Übergänge zwischen den einzelnen Sphären und vielleicht auch der Möglichkeit eines exakteren Studiums ansprechen dürfen. Auch die Psychiatrie und die allgemeine Pathologie können ein reiches Beweismaterial für diese Übergänge liefern. Es giebt eine Menge von Fällen, wo pathologische Prozesse in einer organischen Partie zurückgehen und dafür als bestimmte psychische Krankheiten auftauchen, es giebt zahllose Thatsachen, wo pathologische und physiologische Prozesse durch Vorgänge in anderen

Organen erregt, unterhalten oder modifiziert werden. In der Physiologie haben wir eine grosse Klasse von Erscheinungen, von Übergängen zwischen sensorischen Partien einerseits und sekretorischen oder motorischen Partien anderseits, die man unter den gemeinsamen Namen der Reflexerscheinungen zusammenfasst. Schon ein allgemeiner Überblick über diese Erscheinungen lässt ihren progressiven Charakter ebenso wie ein Überblick über Phantome, Träume, Delirien und pathologische Prozesse erkennen. Dasselbe zeigt sich an den Phänomenen, die in der Narkose oder Hypnose erregt oder suggeriert werden können, und es wird sich also hier wie auch bei den vorigen Prozessen wenigstens zu einem sehr wesentlichen Teile um absolute Übergänge im Sinne unserer Gesetze handeln. Nicht minder werden wir diese Übergänge annehmen müssen in den Prozessen der Nachahmung, die allüberall, bei der Erziehung und im sozialen Leben, bei der organischen Entwickelung und Vererbung eine so gewaltige Bedeutung haben. Wir können alle diese wichtigen Thatsachen an dieser Stelle nur streifen und müssen uns die weitere Behandlung für später vorbehalten. Die ganze Entwickelungsgeschichte der Lebewesen, das Variieren derselben und die Übergänge der Variationen nach homologen Organen sind hier ja beteiligt. Es ist eben nur die grosse Thatsache, die wir schon in unserer vorigen Untersuchung hervorgehoben haben, dass nämlich unsere absoluten Übergänge und Gesetze die Organisation des Gehirns, die Entwickelung der Lebewesen zum wesentlichen Teile mitbestimmt haben.

Fünfzehnte Untersuchung.

Weitere Fälle von Übergängen zwischen Gehörs- und Gesichtssphären im Traum. Die Übergänge bei Musik zwischen den Gehör- und allen übrigen organischen Sphären und die Rückwirkung bei diesen Prozessen. Der Übergang nach den motorischen Sphären, der Tanz und die hohe kulturhistorische Bedeutung aller dieser Übergänge. Die Sage vom Orpheus und anderen musikalischen Heroen der alten Hellenen, zurückgeführt auf Phantome. Die Phantome und Hallucinationen sowie allgemein die Übergänge bei der dionysischen und der kriegerischen Musik. Die neue Anschauung über Mythen- und Sagenbildung bei den alten Kultur- und den Naturvölkern. Die Mythen vom Dionysos, vom Adonis, vom Garten der Hesperiden, von Kentauren, Satyrn und Sirenen.

Gehen wir nach diesen allgemeineren Betrachtungen der vorigen Untersuchung wieder speziell zu unseren Phantomen und den Übergängen zwischen Gehörs- und anderen Sphären über. Wir haben in VIII gesehen, wie auch Träume durch Erinnerung von Musik, also von den Gehörssphären aus qualitativ beeinflusst werden können. Besonders in der Nähe des Erwachens kommen Träume vor, bei denen gleichzeitige äussere Geräusche in ganz ähnlicher Weise beeinflussend wirken. Der Autor liegt eines Mittags schlafend auf dem Sopha. Er geht im Traum einen bestimmten Weg und sieht eine Person vor sich hergehen. Plötzlich hüpft diese Person in die Höhe, dann hüpft sie noch einmal in derselben Weise und darnach gerät sie in eine starke, insbesondere drehende Bewegung. Wir wachen mit diesem Phänomen auf und finden, dass ein Buchfink auf einem Nachbarhause schlägt. Wir kennen den Schlag dieses Finken genau, da er uns schon mehrfach bei der Arbeit und im Schlaf gestört hat. Der Schlag des Finken

ist immer derselbe, erst zwei einzelne, von einander abgesetzte Vorschläge und dann ein nachfolgender längerer Triller. Sicherlich war es auch dieser Schlag, der die Bewegung in dem Traumbild voranlasste, und da wir den Finken selber im Traum absolut nicht hörten, so müssen Elemente von der Gehörsphäre herüber gekommen sein und die Bewegungen des Traumbildes erregt und bestimmt haben. Es ist genau wie bei unseren Musikphantomen. Ganz ähnliche Fälle haben wir auch an uns beobachtet, wie das Bellen eines Hundes die Bewegung eines Traumbildes veranlasste und modifizierte oder wie dies auch durch ein klopfendes Geräusch von aussen bewirkt wurde. Immer spielen dabei jedoch auch noch anderweitige Erregungsprozesse mit, und immer sind es nur Erinnerungen von Bewegungen, die so in der Gesichtsphäre durch die übergehenden Elemente erregt oder modifiziert werden. Auch durch Berührungsreize können so Bewegungen der Traumphänomene in der Gesichtsphäre hervorgerufen werden. Wir haben einen solchen Traum, währenddessen wir die Hand auf der Brust liegen hatten und hier durch ein Barthaar gekitzelt wurden. Wir träumten zugleich, dass wir von einem wilden Löwen verfolgt würden und dass uns dieser Löwe mit der Pranke auf die Hand schlüge. Dabei empfanden wir auch im Traum auf der Hand nur ein leichtes Kitzeln, genau so wie nach dem Erwachen durch das Barthaar. Dieses Kitzeln hat wahrscheinlich bei der Bewegung des Löwen, bei dem Schlage mit der Pranke schon mitgewirkt, es war ein unbewusster Übergang von dem Tastsinne der Haut nach der Gesichtsphäre. Überhaupt muss es solche Übergänge im Traum eine grosse Menge geben. Bewegungen und Störungen in den Eingeweiden, gehemmte oder beschleunigte Bewegung von Herz und Lunge, Reize in den Sexualorganen, bestimmte Stellungen und Bewegungen des Körpers können in dieser Weise die Traumphänomene qualitativ modifizieren oder diese letzteren können auch umgekehrt jene körperlichen Funktionen anregen oder verändern. Es sind eben nur dieselben Prozesse, wie wir sie auch oben bei den weiteren phantomartigen Übergängen

zwischen den einzelnen Sphären gekennzeichnet haben. Und allgemein diese Übergänge sind es auch, welche ebenso für Entstehung, Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken, für das ganze Musikleben ihre Bedeutung haben. Man kann sowohl an sich selber als auch an anderen Personen wahrnehmen, dass bei der Aufnahme von Tonwerken die Athem- und Herzbewegungen enstprechend der Musik verändert werden. Je stärker das Interesse für das gehörte Tonwerk oder je stärker die speziell psychische Wirkung desselben ist, umsomehr werden auch jene Bewegungen modifiziert. Ebenso kann ab und zu von den visceralen Funktionen, von Verdauungs- und Sekretionsprozessen konstatiert werden, dass sie durch Musik beeinflusst werden. Und noch mehr sind es die Sexualfunktionen, bei welchen eine solche Beeinflussung deutlich und allgemeiner heraustritt. Wenn ein Komponist bei der Entstehung seines Werkes von erotischen Vorstellungen und Gefühlen, von Erregungen der Sexualorgane mitbestimmt, wenn er von zärtlicher Sehnsucht bewegt ist, so kommen gerade diese Gefühle und Erregungen auch bei den Zuhörern mit einer verhältnissmässigen Leichtigkeit wieder zur Erscheinung. Nicht immer sind dabei die erotischen Vorstellungen und Gefühle bei dem Hörer auch das primär bewusste, und es müssen daher auch direkte Übergänge zwischen den Sexualfunktionen einerseits und den Gehörs- sowie den übrigen psychischen Sphären andererseits stattfinden. Nach unserer vorigen Erörterung haben wir uns vorzustellen, dass alle die eben erwähnten funktionellen Thätigkeiten, die Athem-, die Herz-, die visceralen, die Sexualfunktionen als spezifische Erinnerungen in den betreffenden Organen und den zugehörigen nervösen Partien, den spinalen und den sympathischen Centren niedergelegt sind. Die besondere, die spezifische Art dieser Funktionen ist hier ebenso wie etwa Erinnerungen in der Gesichtsphäre vorhanden, sie wird im Allgemeinen durch spezifische Momente erregt, aber sie muss auch modifiziert werden durch unspezifische Momente, welche von anderen Sphären herüber kommen. Bei dem Zustande allgemeiner Erregung müssen diese Übergänge gerade bei der Aufnahme

oder auch bei der Entstehung und Wiedergabe eines Tonwerkes besonders leicht und zahlreich stattfinden. Die Vorstellungen in der Gesichtsphäre sind wesentlich durch die Vorgänge in der Gehörsphäre bestimmt, aber sie können auch sehr wohl daneben durch erregte oder vorhandene Gefühle, durch erregte oder vorhandene organische Funktionen mitbestimmt werden. Sie können sich unter sich gegenseitig beeinflussen, und es ist sogar eine Rückwirkung der durch die Musik erregten Gesichtsvorstellungen auf die Gehörsphären, auf die Aufnahme der späteren Teile eines Tonwerkes möglich. Insbesondere sind es endlich auch die Muskeln, die ausgesprochen motorischen Sphären, bei denen die Übergänge deutlich zur Erscheinung kommen. In unseren Phantomen haben wir die Fälle, wie Bewegungen und Stellungen der auftauchenden Personen durch die Musik hervorgerufen und modifiziert werden. Ein ganz ähnliches geschieht ganz allgemein bei der Aufnahme eines Tonwerkes in den motorischen Sphären. Die Gesichtszüge, die Haltung, die Bewegungen der Zuhörer verändern sich im Anschluss an die Musik. Es kommen Muskeln in Erregung, welche sonst nur schwach oder unausgesprochen in Thätigkeit sind. Wenn die Menschen zu einer taktmässigen Musik gehen, so nehmen ihre Schritte den Charakter dieser Musik an. Mimik und Tanz bringen Gefühle und Vorstellungen in den motorischen Sphären zum Ausdruck. Aber beide werden häufig mit Musikbegleitung versehen, und man würde dies nicht so allgemein gethan haben, wenn nicht eben durch diese Musik die Bewegungen geregelt und modifiziert würden. Die bedeutenderen Darsteller und Darstellerinnen von Wagnerschen Heldenrollen wissen ihre Mimik genau den Tonfiguren des Orchesters anzuschliessen. Sie interpretieren die entsprechenden Momente der Musik ebenso, wie sie ihre Rollen gesanglich interpretieren. Sie haben ihre Erinnerungen an Vorstellungen, an Gefühlen, an Tönen, an Funktionen des Stimmorgans und an Muskelbewegungen ihres Körpers, und diese Erinnerungen sind es, die bei der heroischen Leistung nach unserem Gesetze erregt und durch die Fluten übergehender Elemente modifiziert werden. Grosse

Künstler haben ein Individuelles, was in ihren speziellen Erinnerungen liegt, aber sie haben auch ein Gemeinsames, sofern sie die Intentionen eines Komponisten begriffen haben und die feineren Regungen seines künstlerischen Schaffens in ihnen die verwandten Elemente auffinden können. Es wäre wieder von bedeutendem Interesse, für die künstlerische Produktion und die künstlerische Wiedergabe auch jenen Einfluss anderer organischer Sphären empirisch zu studieren. Es hat viele Künstler gegeben, welche in dem erotischen Reiz das Grundmoment des künstlerischen Schaffens annahmen. Richard Wagner lässt seinen Tannhäuser in dem Lied an die Venus die Worte singen: Dein süsser Reiz ist Quelle alles Schönen, und jedes holde Wunder stammt von dir“. Man könnte in Hinsicht dieser organischen Einflüsse in den Biographien grosser Meister und Künstler eine Umschau halten, man könnte die Aufmerksamkeit lebender Künstler auf diesen Punkt lenken. Es wäre ferner von Bedeutung, wenn man systematisch die Zuckungen von Muskeln mit gleichzeitig gehörten Tönen und Tonfiguren vergleichen würde. Wenn einmal die Gehörsphänomene in ihre Elemente zerlegt wären, so könnte man dies auch wohl für die Zuckungen des Muskels thun, und es wäre wohl überhaupt ein Weg eröffnet, um die motorischen Funktionen in der Tiefe zu erforschen, wobei man allerdings, wie oben angedeutet, das Phantom von dem veritablen Prozess unterscheiden müsste. Wir haben den Tanz gestreift. Es giebt Nationaltänze, in denen sich Land und Leute, Charakter und Sitten der Völker aussprechen. Man könnte die Frage studieren, in wie weit sich klimatische und anthropologische, ethnographische und kulturhistorische Momente in diesen Tänzen, in Bewegungen und äusseren Erscheinungen der Völker dokumentieren. Hier stossen wir auch auf ein anderes Gebiet, welches für unsere Untersuchungen und speziell für unsere Phantome von höchster Bedeutung ist. Es giebt kulturhistorische Überlieferungen, welche den Gedanken nahe legen, dass die Musikphantome schon bei den alten Kulturvölkern eine Rolle spielten. Aus der heroischen Zeit der alten Hellenen haben wir die Sage vom Orpheus.

Dieser thrakische Sänger bewegte mit seiner Musik die Felsen und die Bäume, und wenn er die Leier schlug, so folgten ihm die Fische des Wassers, die Tiere des Waldes und die Vögel des Himmels. Wie konnten die Hellenen zu solch einer Sage kommen? Es giebt wohl Musik liebende Tiere, und man könnte daher in erster Linie an eine poetische Übertreibung, an einen progressiven dichterischen Vergleich denken. Aber wenn es sich wirklich nur um einen solchen gehandelt hätte, dann wäre nicht abzusehen, wie bei der Naivetät der Alten daraus ein wirklicher Vorgang gebildet werden sollte. Man lege die Frage unseren heutigen Landleuten vor, und sie werden es ohne Besinnen für eine Thorheit erklären, dass man die Tiere des Waldes mit Musik zähmen oder dass Felsen und Bäume von Musik bewegt werden könnten. Aber diese selben Landleute glauben noch häufig an Gespenster, wenn sie sich auf Berichterstatter beziehen können, die unter ihnen leben, die ihnen glaubwürdig erscheinen. Und man vergleiche nun jene Sage vom Orpheus mit unseren Beobachtungen über Musikphantome. Bei Franz Liszt haben wir die stürzenden Felsen. In der Hartmannschen Symphonie und in den Schlummerphantomen nach der Hartmannschen Musik haben wir die sich drehenden und die bewegten Bäume. Wir haben die Stürme in den Wäldern bei Beethovens Symphonien, und wir haben bei der romantischen Musik Schumanns jene Vögel, die so reizvoll nach den Blumen hinfliegen. Die Übereintimmung dieser Phänomene mit den speziellen Momenten jener Sage vom Orpheus ist so frappierend, dass uns der Ursprung dieser Sage hiermit klar gelegt erscheint. Wenn damals die orphischen Weisen ertönten, wenn die orphischen Sänger die Leier schlugen, so mussten unter den Hörern Personen sein, welche ganz ähnliche Phänomene hatten, wie wir dieselben in diesen Untersuchungen registrierten. Sie nahmen dieselben nur mit der Naivetät der Laien und des Altertums als veritable Wahrnehmungen, und sie thaten hierin nur dasselbe, was auch noch die gegenwärtige Generation und was, wie wir oben andeuteten, selbst gelehrte Forscher dieser Tage noch thun, indem sie die Farbenphantome bei

Musik als wirklich gesehene Farben und nicht als Phantome mit spezifischen Erinnerungselementen erkennen. Jene Phantome müssen den alten Hellenen überhaupt näher gelegen haben, denn sonst wäre nicht abzusehen, wie eine so seltsame Sage wie diejenige vom Orpheus auch bei den übrigen hellenischen Stämmen Kredit gefunden hätte. Es giebt in der Mythologie dieses hochgebildeten Kulturvolkes noch weitere Überlieferungen, welche uns diese Anschauungen bestätigen. Ein Ähnliches wie von Orpheus ist von einem anderen musikalischen Heros, dem Amphion, berichtet. Amphion und sein Bruder Zethos erbauen die Mauern von Theben. Zethos schleppt mit starken Händen gewaltige Felsblöcke heran, aber Amphion spielt dazu seine Leier mit den sieben Saiten uud bewegt und fügt durch sein Spiel noch zweimal so grosse Felsblöcke zur Mauer zusammen. Die sieben Thore von Theben sollen auf die sieben Saiten dieser Leier gehen. Denselben Zug findet man auch in der troischen Sage, wo sich in der gleichen Weise Apollon und Poseidon am Bau der Mauer betheiligen, wo der erstere dem Amphion, der letztere dem Zethos entspricht. Auch die Sage von Megara wusste zu berichten, wie sich Apollon so mit seiner Leier an dem Baue der Burg beteiligte, und nicht minder wissen die Mythen von diesem Apollon, diesem Gott der musischen Künste, diesem schönsten unter den hellenischen Göttern zu erzählen, der so wundervoll die Leier und Kithar schlägt, dass auch bei ihm die Tiere des Waldes gezähmt herankommen und die buntgefleckte Hirschkuh zierliche Tänze ausführt. Und wiederum das Gleiche wird berichtet vom Dionysos, wenn die wilden oder die sehnsüchtigen Weisen seiner Flöte ertönten mit der höchsten Erdenfreude und dem höchsten Erdenleide, die in dem Kultus dieses Gottes wie in demjenigen keines anderen zum Ausdruck kamen. Von Dionysos wird auch erzählt, dass er die Quellen aus den Felsen schlug und dass sich aus diesen Quellen Wein und Honig und Milch für seine Anhänger und Gläubigen ergoss. Alles dies stimmt wieder mit unseren Phantomen auffallend überein. In den Musik- wie in den Schlummerphantomen und auch in einem Traume

haben wir die roten Quellen, in den Musikphantomen haben wir die weissschäumenden und die goldigen Wasser. Die Naivetät der Alten musste solche Phantome für Wein, für Milch und Honig nehmen. Und wiederum mussten solche Phantome bei den orgiastischen Kulten nicht so selten sein, denn sonst wäre gleichfalls nicht erklärlich, weshalb dieser Mythos so allgemein seine Gläubigen fand. Man bemerke auch, wie wir bei unseren Schlummerphantomen nach Operettenmusik die Tiergestalten registrierten. In diesen Schlummerphantomen erscheint der Kopf eines Ochsen und derjenige eines Ziegenbockes. Und dies erinnert wiederum allgemein an jene gezähmten Tiere in dem hellenischen Mythos und an den Gott Dionysos, der im Mythos bald nur mit einem Tierfell bekleidet, bald selber als Tier, als Ziegenbock oder Panther, als Stier oder Löwe erscheint. Wie konnten die Menschen, wie konnte ein so hochgebildetes Volk wie die Hellenen zu so seltsamen Vorstellungen über einen doch so gewaltigen Gott gelangen? Die gelehrte Forschung hat bis auf diesen Tag den Mythos nur als poetischen Vergleich zu fassen gesucht, aber der Mythos kann in Wahrheit mit seinen Hauptwurzeln nicht auf eine bloss poetische Erfindung zurückgehen, sondern er konnte nur mächtig werden, wenn ihm wirkliche Wahrnehmungen zu Grunde lagen, mit denen die Gläubigen sinnlich zu fassen waren und auf welche sie sich berufen konnten. Weshalb hat gerade Apollon das Saitenspiel? Wir haben in unseren Phantomen bemerkt, wie die Violinen in den höheren Tonlagen Licht und ätherischen Himmel und Funken geben. In den tieferen Lagen geben sie graue Wolken, Schatten und Dunkel. Mit einem Saitenspiel musste man den Kampf zwischen Licht und Finsterniss darstellen können, der in dem Mythos vom Siege Apollons über den Drachen Python mitenthalten ist und der bei den grossen musischen Wettkämpfen zu Delphi ein stetes Leitmotiv für Sänger und Tonkünstler abgab. Das feine edle Saitenspiel führt im Phantom zur Höhe empor, und darum wird es das Attribut dieses edlen Lichtgottes. Der gebildete Teil der Hellenen musste hierfür ein feines Verständniss gehabt haben, denn

in einem weiteren Mythos siegt Apollon über den Marsyas, der sich mit seiner Flöte in einen Wettkampf mit der apollinischen Leier einliess. Die Flöte ist ein farbenreiches Instrument, aber sie führt nicht so zu Himmel und Höhen empor, wie etwa die Violine. Die Flöte giebt im Phantom bewegtes Leben, sie giebt quellendes Wasser und jene rote Farbe, die im Gehirn der Menschen etwas Dämonisches in sich hat. Donizetti, der selber im Irrsinn unterging, bringt in seiner Lucia die grosse Wahnsinnszene, und in dieser Szene lässt er den Wahnsinn des Weibes mit einem Flötensolo abwechseln. Die Flöte ist rot, und das Rot ist oft genug die Farbe des wildesten Wahnsinns. Die Flöte kann sehr sanft gespielt werden, aber auch so scharf und so gellend, dass sie Abgrund um Abgrund aufreisst, wie in jenem grossen Musikphantom bei dem ersten Satze von Rubinsteins Oceansymphonie, oder dass sie ein groteskes Spiel von Kontrasten aufruft, wie sie in unseren Schlummerphantomen nach Operettenmusik erscheinen. Darum ist die Flöte auch das hervorragende Instrument bei dem Dionysischen Kultus, und zu ihr gesellen sich noch die Cymbeln und der unaufhörliche Paukenschlag und das Gelärm der Korybanten. Die orgiastische Wut soll zum Ausdruck kommen, die Kontraste und Abgründe sollen aufgerissen werden, und der dumpfe Paukenschlag soll Tod und Verderben in das furchtbare Gemälde setzen. Die Mänaden stürmen durch die Wälder, und sie zerreissen die Tiere, sie schütteln die Schlangen und klagen in unversöhntem Schmerz um den verlorenen Gott. Dies ist nicht der Schmerz um den Untergang eines grossen tragischen Helden, wie ihn etwa Beethoven in seiner Eroica schildert. Wenn in dem unvergleichlichen zweiten Satze dieser Symphonie der Schmerz um den gefallenen Helden fast zur Verzweiflung wird, wenn ein Aufschluchzen durch alle Instrumente des Orchesters geht und Gedanke und Persönlichkeit auf dem Punkte sind, diesem unendlichen Leide zu erliegen: dann setzen die Posaunen mächtig und erschütternd in das grosse Tongemälde ein und halten das zitternde Herz, dass es nicht versinke. Der eigentliche dionysische Kult wie die dionysische Musik

entbehren dieser Majestät der Tragödie, sie versinken ebenso hoffnungslos im Erdenleid, wie sie sich trunken dem Gegenbilde dieses Kultus, der Erden- und Sinnenlust, hingeben. Die dionysische Musik hat übrigens ähnliche Momente wie die kriegerische. Auch bei der kriegerischen Musik handelt es sich um eine höchste Erregung aller Lebensfunktionen bis zur Todeskühnheit und nahe bis zur Grenze der Tobsucht. Der rasende Epileptiker hört im Delirium betäubenden Lärm und brüllende Stimmen, er kämpft mit wilden Bestien und sieht die roten Flammen. Die Flöten und Pfeifen in der kriegerischen Musik geben das blutige Rot, die reissenden Blitze und die Kontraste; die zuckenden Lichter des Triangels erregen die zuckende Muskelkraft; die Trompeten geben die vorschreitende Bewegung zum Angriff, die schmetternden Metallblasinstrumente und das Becken geben das mächtig progressive Moment der Vervielfachung, und Pauken und Trommeln setzen wieder den Tod in das furchtbare psychische Gemälde, sie reissen das Psychische hinab in die dunklen Schatten. Mehr oder weniger wird man in jeder kriegerischen Musik diese Elemente erkennen, und es muss etwas Gleiches in dem Gehirne aller Männer sein, weil dem so viele unterworfen sind. Unser Gesetz muss allgemein sein, wenn sich auch nur bei Einzelnen die Phantome zeigen. Übrigens mag in dieser furchtbaren kriegerischen Erregung auch das Phantom viel häufiger sein, als man bis jetzt beachtete. Die für den Propheten fallenden Mohammedaner sehen die Huris des Paradieses. Die altgermanischen Helden, die auf der Walstatt fallen, werden von den Walküren gen Walhall berufen. Den althellenischen Kriegern erscheinen die furchtbaren Keren mit den blutroten Mänteln, welche die Seelen der Erschlagenen hinabzerren in das finstere Reich des Aidoneus. Und wenn man in den Kriegs- und Schlachtberichten aller Zeiten nachblättern wird, so wird man wohl auch noch auf manchen weiteren Fall treffen, wo die allgemeine Erregung, Leidenschaft und Wut, wo Erschöpfung und Todesschatten zu Hallucinationen führten oder wo auch die kriegerische Musik und der Schlachtenlärm in Phantomen mitspielte

oder nachklang. Jedenfalls scheint uns durch diese Bemerkungen sowohl die Allgemeinheit als die Bedeutung unsrer Musik- und Schlummerphantome wesentlich erhöht zu sein, und es erscheint uns auch damit die neue Richtung eröffnet, in welcher weiterhin die Sagen und Mythen der alten Kultur- und der Naturvölker wissenschaftlich zu behandeln sind. Diese Sagen und Mythen, wir wiederholen es, sind keine poetischen Erfindungen und auch keine Erklärungsversuche für Naturprozesse, wie man sich dieselben wohl in gelehrter Weise zurechtlegt. Diese Sagen und Mythen gehen vielmehr in ihren eigentlich charakteristischen Momenten oder in ihren wesentlichen Elementen auf wirkliche Wahrnehmungsprozesse zurück, freilich nicht auf veritable Wahrnehmungen sondern auf Phantome, auf Illusionen und Hallucinationen. In dieser grossen kulturhistorischen Bedeutung der Phantome liegt auch mit ein Grund, weshalb wir dieselben so ausführlich im Detail mitteilten, denn ohne dieses Detail unserer Musik- und Schlummerphantome hätten wir diese Thatsachen über Mythen und Sagen nicht feststellen können. Wenn wir uns einmal die Erkenntniss in dieser Richtung eröffnet haben, so erhellen sich uns die Mythologien der alten Kultur- und Naturvölker wie mit tausend Lichtfunken. Ganz besonders ist es immer die hellenische Mythologie, die uns hier eine reiche Ausbeute bringt, und wir geben daher noch einige besondere Fälle. Da ist der schöne Mythos vom Triumphe des Dionysos über die räuberischen Tyrrhener.[1] Dionysos ist im Begriff von Ikaros nach Naxos zu fahren, ein schöner Jüngling, dunkel umlockten Hauptes und mit purpurnem Mantel. Da greifen ihn tyrrhenische Seeräuber, schleppen ihn mit sich fort und binden ihn. Aber die Bande fallen ab, um die Segel spinnt sich die Weinrebe, Eppich umrankt den Mastbaum, die Bänke bekränzen sich, Dionysos wird zum Löwen, die Schiffer stürzen sich sinnlos ins Meer und werden zu Delphinen. Dieser Mythos trägt durchaus das glänzende Kolorit und in seiner Verwandlung ganz den Charakter eines

[1] Wir legen unseren Diskussionen durchweg das bekannte Werk L. Preller, Griechische Mythologie, Berlin 1872, zu Grunde.

Schlummerphantoms. Sein deutliches Analogon ist das Phantom S. 141, wo sich der Tierrachen in Rose und Kaktus verwandelt. Dionysische Festzüge und dionysische Musik mochten wohl die Veranlassung dazu gewesen sein. Oder nehmen wir einen anderen schönen Mythos, nehmen wir denjenigen vom Adonis. Adonis ist ein schöner Jüngling. Er wächst in der Pflege der Nymphen auf, er wird von Aphrodite zärtlich geliebt. Aber der böse Eber, in welchen nach einer Version des Mythos sich der eifersüchtige, der wilde Ares verwandelt haben soll, tötet den schönen Jüngling. Da hallt die Luft wieder von den Klagen der Liebesgöttin und von den schwermütigen Gesängen, die alljährlich mit Harfe und Flöte zur Feier dieses Mythos wiederholt werden. In Athen pflanzen die Frauen zarte und raschverblühte Pflanzen in Scherben und stürzen sie dann ins Meer. In Alexandrien wurde ein Bild des schönen Adonis reich geschmückt und von den Frauen gleichfalls ins Meer versenkt. In einem Strahl der Hoffnung, der Erwartung eines kommenden Frühlings, geht die Feier aus. Aus dem Blute des Adonis aber lässt Aphrodite Anemonen und Rosen hervorspriessen. Diese Verwandlung eines Blutstropfens erinnert sofort an jenes Schlummerphantom S. 141, wo sich aus der roten Musikfarbe ein Rosenstrauss entwickelt hat. Ebenso auch wieder an das Phantom des Krokodilsrachens, in welchem eine Rose entsteht, und der sich in Blumen verwandelt. Die Musik muss bei diesem Mythos bedeutend mitgespielt haben. Adonis ist ein Sohn des Kinyras, und dieser Name hängt mit einer klagenden Flötenmusik zusammen, welche in Phönikien heimisch war. Diese Gestalt des Adonis ist der Abschied und der Tod in der Jugend, der in so manchem griechischen und orientalischen Mythos, beim Attis, Hyakynthos, Actäon etc. sich wieder findet. In unseren Musikphantomen haben wir ganz ähnlich jenen Abschied jugendlicher Gestalten S. 87, die ein ewiges Lebewohl von den Bergen zurückwinken, oder die sich S. 83 und S. 89 auf ewig oder doch auf lange lange Zeit in einem Kahne entfernen. Oder nehmen wir einen weiteren schönen Mythos, nehmen wir denjenigen vom Garten

der Hesperiden. Im fernen Westen, vom Okeanos umflossen, liegt ein schönes Eiland. Keinem Menschen ist es erreichbar, es ist ein Garten der Götter und der Seligen, welchen Gäa für das Beilager von Zeus und Hera erstehen liess. Hier duften die Blumen, hier fliessen die ambrosischen Quellen, und hier steht auch der Baum des Lebens mit den goldenen Äpfeln, der von den hesperischen Nymphen gepflegt wird. Dieses Bild mag uns an Illusionen erinnern, welche man von Seefahrern berichtet hat. Sie sehen im Meere oder auf den Wellen schöne sonnige Gärten mit reicher Vegetation vor sich, die sie doch nie erreichen können. Noch mehr mag das mythische Bild an unsere Musik- und Schlummerphantome erinnern, bei denen die Landschaften so oft in höchstem Glanz und reichster Schönheit auftauchen. Wir mögen an Phantome bei Hochzeitsfestlichkeiten denken, bei denen die Liebesäpfel eine Rolle spielten. Der Garten der Hesperiden liegt im fernsten Westen, an der Grenze des ewigen Dunkels, wo Nacht und Tag ein- und ausgehen, nur an der Schwelle sich flüchtig berührend, wo auch die Wohnungen von Eos und Helios sein sollen. Die hesperischen Nymphen sind die Töchter der Nacht, in ihren speziellen Namen durchkreuzen sich die Vorstellungen des lichten Glanzes mit dem abendlichen Schimmer der untergehenden Sonne, und ihnen ist die Gabe des lieblichen Gesanges verliehen. Dies alles weist deutlich darauf hin, dass es sich hier um ein aus dem Dunkel der Nacht auftauchendes schönes Schlummerphantom handelt, bei welchem die Musik auch nicht ohne Einfluss gewesen ist. Merkwürdig sind diese goldenen Äpfel. Sie erinnern an die goldenen Vögel des Schlummerphantoms S. 217, wo sich die Elemente von wirklich gesehenen Vögeln mit denen von Sternen und den Lichtern von Weihnachtsbäumen kombinierten. Die Äpfel werden wie diese Lichter an Bäumen gesehen, der Goldglanz ist progressiv, die Sterne haben wahrscheinlich auch bei dem Mythos mitgespielt. Nahe dem Garten der Hesperiden steht der Riese Atlas, und dieser Träger des Himmelsgewölbes und Vater der Plejaden ist es, der dem Herakles die goldenen Äpfel aus dem Garten hervorholt.

Ist dieser Mythos entstanden wie unser Schlummerphantom, so war es ganz korrekt, dass nur eine dem Himmelsgewölbe so nahestehende Persönlichkeit auch die Sterne herabholen konnte, die unbewusst unter jenen goldenen Äpfeln mitspielten. Vielleicht waren es jedoch nur Sterne, wie sie hell durch das Laubdach eines Baumes schimmern. Diese Äpfel haben auch ihre Analogie in den goldenen Äpfeln Idunas in der nordischen Mythologie. Oder man nehme endlich noch den bereits oben erwähnten Fall, wo die mythologischen Gebilde als Tiergestalten auftreten, und die nicht minder häufigen Fälle, wo Tier- und Menschengestalt kombiniert sind. Die Kentauren sind eine Kombination von Ross und Mensch, in den Satyrn und im Pan haben wir eine solche der Menschengestalt mit dem Ziegenbock. In den Nereiden und Tritonen haben sich die Gestalten von Fisch und Mensch zusammengefunden, und in den Sirenen haben wir die Kombination des Vogels mit einem Frauenkopf. Die genaue Analogie mit unseren Schlummerphantomen nach Operettenaufführungen springt hier ohne weiteres in die Augen, und auch auf eine teilweise Rolle der Musik sind wir zu schliessen berechtigt, denn die Satyrn sind mit dionysischer Musik, Pan ist mit der Syrinx und die Tritonen wohl auch mit dem Muschelhorn verknüpft. Bei den Sirenen werden ebenso die Farbenphantome beteiligt sein, wie sie bei dem Gesange der Vögel auftauchen und auch speziell von uns registriert wurden. Bei dem Schlag eines Kanarienvogels tauchen bei A Farbenphantome mit rötlichem Schimmer auf. Bei dem Gesange einer Schwarzamsel erscheinen grössere, hellrot durchleuchtete Farbenphantome, und bei den quellenden Tönen einer Nachtigall sind sie von prächtig intensiv roter Farbe. Auf solche Farbenphantome wird sich in dem mythologischen Gebilde ein rosiges Mädchenantlitz ebenso progressiv aufgesetzt und dann statt eines Vogelkopfes substituiert haben, wie sich die Rosen für die Musikfarben einsetzten oder verschiedene Körperteile sich substituieren. Das alles ist nur die Analyse einzelner mythologischer Gebilde, aber sie lassen doch erkennen, wie fruchtbar diese neue Erklärung ist und

wie es sich nirgends um eine rein poetische Erfindung oder um Erklärungsversuche von Naturprozessen handelt. Jahrtausende sind vergangen, seit diese Gebilde in den Gehirnen der Menschen aufgingen, aber diese Jahrtausende haben den besonderen Charakter derselben nicht zu verwischen vermocht. Und selbst aus jenen Werken über Mythologie, wo sie mit gelehrten, wenn auch oft geistvollen Erklärungsversuchen wie mit grauen Schleiern überkleidet sind, glühen sie noch mit ihrem blutwarmen, ihrem ursprünglichen Leben hervor. Es ist genau wie mit unseren Musik- und Schlummerphantomen, die auch so ein Ursprüngliches sind und in den Lauf der bewussten Vorstellungen sich so selbständig und farbenprächtig hereinsetzen.

Sechzehnte Untersuchung.

Allgemeiner Beweis, dass Mythen und Sagen ihre Hauptwurzeln nicht in poetischen Erfindungen, Auslegungen oder Erklärungsversuchen haben. Die psychologischen Kriterien einer poetischen Erfindung zum Unterschied von Thatsachen und Phantomen. Die Verwendung von Hallucinationen und Phantomen bei Shakespeare ganz korrekt im Progressionsgesetz. Die progressiven Vergleiche bei den Dichtern aller Zeiten und die stete Tendenz zum Progressiven bei der Produktion und der Aufnahme von Kunstwerken. Das Substitutions- und Progressionsgesetz als eine stete Tendenz im Gehirn aller Menschen.

Wir haben also den Satz aufgestellt, dass die Mythen und Sagen der alten Kultur- und der Naturvölker, insbesondere diejenigen der alten Hellenen, nicht sowohl als poetische Erfindungen und Erklärungsversuche für Naturphänomene und Weltbegebenheiten aufzufassen seien, sondern dass sie wenigstens in ihren Hauptwurzeln auf unsere oft erwähnten intracerebralen Phänomene, auf Phantome und Träume und auch auf Illusionen, Hallucinationen und Delirien zurückgehen. Allerdings existiert mehr oder weniger eine Tendenz zu solchen Erklärungsversuchen und zu poetischen Erfindungen stetig im Gehirne der Menschen. Irgend eine Weltbegebenheit, der Ausspruch einer öffentlichen Persönlichkeit, eine Stelle in der Bibel werden je nach Individuen und Zeiten aufgefasst und kommentiert, ausgelegt und erklärt. In den Köpfen der Menschen sind die Hoffnungen und Wünsche, sind die Vorurteile und Vorstellungen niedergelegt, und diese treffen nun eine Auswahl in den Elementen jener Weltbegebenheiten und Aussprüchen oder Bibelstellen, sie setzen sich als ein schärfer Ausgeprägtes in den betreffenden Gehirnen statt der unbestimmten unklaren Elemente ein. Sie thun es einfach nach unserem Substitutions-

und Progressionsgesetz. Was aber unterscheidet nun diesen mehr bewussten Progressionsprozess, was unterscheidet die dichterische Erfindung von den Thatsachen? Wie mag man beispielsweise erkennen, dass wir in unseren Musik- und Schlummerphantomen uns keiner dichterischen Erfindung schuldig machten, dass wir bei der Mitteilung unserer Beobachtungen diese letzteren nicht nach unseren Wünschen oder Vorurteilen auswählten oder veränderten? Die dichterische Erfindung, die Auslegung und Umdeutung, diese Erklärungsversuche sind stetig dadurch charakterisiert, dass eine Tendenz, eine Absicht durch dieselben hindurchgeht. Kein Menschengehirn kann den Thatsachen auch nur annähernd durch Phantasieprozesse genüge leisten, nicht der genialste Philosoph hat den Sprung in das grosse Dunkel gewagt, ohne in die schwersten individuellen Irrtümer zu verfallen. Welt und Thatsachen sind unendlich mächtiger als die Phantasie eines Menschengehirns, und dies springt auch stetig hervor, wenn man den Thatsachen ihr ewiges Recht einräumt und ihnen keine Gewalt anzuthun sucht. Die Thatsachen weisen stets im Detail eine Menge von interessanten Merkwürdigkeiten, eine Menge von Seltsamkeiten und von Abweichungen mit unseren Erwartungen auf. Hierin liegt eben das erste Kriterium von wirklich sorgfältigen Beobachtungen, insbesondere auf dem psychologischen Gebiet, wofür die empirische Forschung durch Übung auch ein besonderes Verständniss erlangt und wofür auch eine allgemeine Ahnung im Gehirn der Menschen vorhanden ist. Aus diesem Grunde haben wir ja auch unsere Untersuchungen nur auf Phantome gegründet, die als ein Fremdes dem bewussten Eigenwillen nicht unterworfen sind und bei denen daher auch eine bewusste Erwartung oder Absicht nicht zum Ausdruck kommen kann. Aus diesem Grunde auch haben wir uns nicht damit begnügt, nur eine einzige Beobachtungsreihe oder eine beschränkte Anzahl von Beobachtungen zu geben, sondern wir haben ein umfassendes Beobachtungsmaterial mit reichem Detail vorgeführt. Durch dieses Detail, durch all seine Seltsamkeiten und selbst seine Widersprüche haben wir den

nachschreitenden Forscher oder Leser in die Lage versetzt, sich von der Exaktheit unseres Beobachtungsmaterials direkt zu überzeugen und jede Möglichkeit auszuschliessen, dass wir die Beobachtungen nach unseren Wünschen modifizierten oder auch nur auswählten. Der vorurteilsfreie und geübte Forscher kann nicht im Zweifel sein, dass wir unsre Gesetze aus den Beobachtungen ableiteten, nicht aber die letzteren nach den ersteren modifizierten. Genau denselben Fall haben wir auch bei den Mythologien, speziell der hellenischen. In dieser Mythologie finden sich jene seltsamen Vorstellungen über die Wirkung von Musik, es findet sich die noch seltsamere Erscheinung, dass Götter unter dem Bilde von Tieren dargestellt werden. Es finden sich die Kombinationen von Tier- und Menschengestalten, es giebt die Götter und Götterwagen, die durch die Lüfte eilen, es giebt die Götter, die alljährlich geboren werden, die alljährlich sterben und schmerzlich beklagt werden. Es sind die grellsten Widersprüche mit dem gewohnten Leben, mit dem täglichen Gang der Naturprozesse oder auch mit den Vorstellungen, die man doch von der Macht der Götter haben sollte. Besonders die älteren bildlichen oder symbolischen Darstellungen von Göttern sind nicht minder charakterisiert durch ihre Seltsamkeiten, und viele einzelne Mythen sind voll von Widersprüchen, sie sind oft nur eine Reihe von Bildern, in sehr losem Zusammenhang aneinander gereiht. Es ist im tiefen Grunde immer das Kriterium, es ist der Reichtum des Thatsächlichen, der uns hier entscheidend entgegentritt, es ist aber nirgends in entscheidender Weise auch eine bewusste Absicht, eine allgemeine ursprüngliche Tendenz zu bewussten Phantasieprozessen oder Erklärungsversuchen aufzufinden. Wir sagten oben, dass für dieses Moment auch eine allgemeine Ahnung im Gehirne der Menschen sei. Niemals hätte eine rein poetische Erfindung einem Mythos oder einer Sage einen so allgemeinen Kredit verschaffen können, man hätte die Absicht herausgeahnt, und sie wäre vor dem allgemeinen Misstrauen nicht aufgekommen. Aber anders ist es mit den Phantomen, Hallucinationen und auch mit Träumen. Da sind einzelne Menschen

mit solchen Phänomenen, und diese beschreiben diese Phänomene bis ins feinste Detail und mit all diesen Seltsamkeiten, die Phänomene sind ihnen selber unbegreiflich und in ihrem Detail fremd und unerwartet. Diese Personen und ihre Berichte müssen anderen Personen als glaubwürdig erscheinen, es sind Thatsachen wie Naturphänomene und Weltereignisse, die man auch nach Erzählungen und Ueberlieferungen hinnimmt. Dazu kommt wieder das besondere Moment des Fremden und Ungewohnten, das für diese Phänomene charakteristisch ist und für das Gehirn aller Menschen einen besonderen Reiz ausübt, wie wir an anderer Stelle noch ausführlicher nachweisen werden. Dazu endlich kommt der Substitutions- und Progressionsprozess, nach welchem diese Phänomene im Gehirne einspringen und nach welchem sie auch ihre absolute dämonische Macht erhalten. Und zwar eine Macht nicht bloss im Gehirne derjenigen Personen, in welchen diese progressiven Phänomene statthaben, sondern auch bei denjenigen Personen, welchen sie nur erzählt werden und in welchen ähnliche Stimmungen und Erinnerungen vorhanden sind wie in jenen ersten Personen. Unser Substitutions- und Progressionsgesetz ist eine stete Tendenz im Gehirn aller Menschen, und darum kommt es dann auch, dass durch alle diese Momente die mythologischen Vorstellungen von einzelnen Personen sich über ganze Geschlechter und Völker verbreiten und in deren Gehirnen mächtig sich behaupten können. Man hat die Furcht als den Ursprung der Götter bezeichnet. Die Götter des Schreckens sind bei den Naturvölkern die ersten und die am meisten geachteten. Aber man ist hier in denselben Irrtum verfallen, in welchem sich lange Zeit die Psychiatrie bewegte. Die meisten Psychosen zeichnen sich zuerst als ein Stadium melancholicum, als Gefühle der Unlust, des Schmerzes, der Furcht. Man hat demgemäss diese Gefühle als den Ursprung oder doch Ausgangspunkt der Delirien angesprochen, man nannte auch hier die Delirien nur Umdeutungen oder Erklärungsversuche im Sinne der melancholischen Verstimmung. In Wirklichkeit aber spielen die Gefühle nicht diese primäre Rolle, sie haben eine grosse Be-

deutung als Begleitphänomene, aber sie können keine konkreten Vorstellungen schaffen, wie wir dies auch bei den Musikphantomen ausführten. Hier bedarf es der speziellen Erinnerungen, und diese springen ebenso wie die Gefühle selber nach einem anderen Gesetze ein, nach unserem Substitutions- und Progressionsgesetz, welches in Wahrheit so auch der Ursprung und der stete Erhalter mythologischer Vorstellungen ist. Der Ausgangspunkt ist in Phantomen und Träumen und auch in Hallucinationen und Delirien. Wir geben in unseren Untersuchungen ein umfassendes Beobachtungsmaterial über alle diese Phänomene, und indem wir dasselbe mit den mythologischen Überlieferungen vergleichen, können wir Zug um Zug die genaue Übereinstimmung konstatieren[1]. Dem mehr allgemeinen Beweise, den wir eben gegeben haben, können wir so die entscheidenden Beweise im Detail hinzufügen und damit auch die seitherigen Anschauungen definitiv widerlegen. Wir wollen allerdings nicht behaupten, dass diese seitherigen Anschauungen in jedem Punkte geirrt hätten. Wir selber haben oben gesagt, dass im Gehirn der Menschen eine allgemeine Tendenz zu poetischen Erfindungen und zu Erklärungsversuchen für Weltbegebenheiten oder Naturerscheinungen existiert. Wir haben die allgemeine Tendenz, den allgemeinen Substitutions- und Progressionsprozess auch für die Annahme und Ausbreitung mythologischer Vorstellungen zu Hülfe genommen. In den Phantomen, Träumen und Delirien spielen ja auch selber Naturerscheinungen und Weltbegebenheiten eine grosse Rolle. Aber wir müssen unsere Phänomene unter den übrigen psychischen Erscheinungen als ein ganz Besonderes scharf herausheben, da sie ihre eignen, ihre absoluten, ihre unwillkürlichen, ihre unbewussten und fremden Charaktere haben und da nur aus ihnen gerade die charakteristischen Momente von Mythen und Sagen abzuleiten sind. Poetische Erfindungs- und Erklärungsversuche konnten mitgewirkt haben, und sie haben dies jedenfalls gethan, aber die Hauptwurzeln sind

[1] S. den ausführlichen Beweis für die hellenische Mythologie im Anhang.

doch in unseren Phänomenen zu suchen. Die hellenischen Dichter haben zweifellos an der Ausbildung der mythologischen Vorstellungen mitgewirkt, aber ihren eigentlichen, ihren ursprünglichen Charakter konnten auch sie denselben nicht geben. Die Mythen und Sagen, wir wiederholen es, haben ebenso wie Phantome, Träume und Delirien ihre Seltsamkeiten, sie haben ihre Widersprüche nicht bloss mit der Welt der veritablen Erscheinungen sondern auch ihre Widersprüche in ihren Phänomenen und einzelnen Teilen selber. Diese Widersprüche wurden von dem Gläubigen hingenommen, er erkannte sie eben als Thatsachen, mögen sie auch von uns als nicht veritabel nachgewiesen werden. Das dichterische Kunstwerk hingegen hat seine Absicht, seine Tendenz, es folgt seinem speziellen, mehr oder weniger vorgefassten Plane. Diesem Plane müssen sich mehr oder weniger alle Teile des Kunstwerkes fügen, der Plan geht als einheitliches Moment oder als bestimmender Elementenkomplex bewusst oder auch unbewusst durch das Kunstwerk, und es dürfen keine solchen ungefügen Widersprüche bestehen wie bei Phantomen, Hallucinationen und Träumen. Die Dichter konnten die mythologischen Vorstellungen aufnehmen und umbilden, sie konnten den Versuch machen, deren Seltsamkeiten und Widersprüche auszugleichen und in poetischer Erfindung zu versöhnen. Sie mochten manche Roheiten und Hässlichkeiten mit dem Gewande einer edleren Poesie überkleiden, und die Philosophen, die Denker mochten dazu an die mythologischen Vorstellungen anknüpfen oder dieselben als Fragmente in ihre kosmogonischen oder theogonischen Systeme einfügen. Aber das Primäre mussten doch immer diese mythologischen Vorstellungen, d. h. die Phantome, die Träume, die Delirien sein. Es mögen immerhin die Werke der Dichter auch neue Mythen gebracht haben, und sie haben jedenfalls die Mythologie mit ihrer Erfindung bereichert, aber man muss hier noch fragen, ob sie dies nicht indirekt wieder durch Phantome gethan haben. Wir haben gesehen, wie Gedanken und Phantasien vom Tag, wie dramatische Aufführungen die Bildung von Phantomen anregen und modifizieren können.

Bei den zahlreichen Festen der Hellenen, die immer mit dem Kultus zusammenhingen, bei ihren musikalischen Wettkämpfen, bei ihren dramatischen musikalischen Aufführungen wird wohl eine ähnliche Bildung von Phantomen oder mythologischen Vorstellungen nicht so selten gewesen sein. Die Hellenen waren ein künstlerisch veranlagtes Volk, ihre Mythologie hat einen ewigen, einen dämonischen Zauber, wie er überhaupt in den Phantomen und verwandten Prozessen liegt und auch bei der Ausbreitung jener Vorstellungen mitwirkte. Auch die althellenischen Dichter wurden von diesem Zauber mitberührt, als sie die mythologischen Entwürfe behandelten und es war eben derselbe Prozess, der uns auch noch heute den Glanz jener Gebilde bewundern lässt und der auch so manchen Dichter dieser letzten Jahrhunderte ergriffen hat. Es liegt ein Zauber, es liegt ein wilder Reiz in Phantomen, in Illusionen und Hallucinationen, und wenn diese Prozesse auch nicht mit bewussten Phantasieprozessen, nicht mit Dichtungen im gewöhnlichen Sinne des Wortes identifiziert werden dürfen, wenn sie sich in den eigentlichen Gang einer Dichtung nur schwer einfügen lassen, so können sie doch bei einer solchen Einfügung von mächtig erschütternder Wirkung sein. In dieser Weise wurden sie auch von mehreren neueren genialen Dichtern angewandt und es ist wohl merkwürdig, wie diese Dichter dabei unbewusst diese Prozesse in ganz korrekter Weise nach unserem Hauptgesetze, unserem Substitutions- und Progressionsgesetz zur Darstellung brachten. Wir wollen mit der Diskussion dieser Thatsache unsere Untersuchungen jetzt weiterführen, da es sich hier um einen weiteren Beweis für die Verallgemeinerung unserer Grundgesetze, speziell für das künstlerische Schaffen und allgemein für die Aufnahme von Kunstwerken handelt. Nehmen wir zunächst etliche Beispiele aus dem Schaffen des grössten neueren Dichters, nehmen wir einige Fälle aus Shakespeare. In seiner düstersten Tragödie, dem Macbeth, lässt er den Helden in der Nacht zum Morde des Königs schreiten, und bei diesem Gange, bevor noch der Mord vollbracht ist und während Macbeth nach dem eigenen Dolche greift, sieht er

im Phantom oder in der Hallucination einen zweiten Dolch vor sich.

Ist das ein Dolch, was ich vor mir erblicke,
Der Griff mir zugekehrt? Komm, lass dich packen —
Ich fass' dich nicht, und doch seh' ich dich immer.
Bist du, Unglücksgebild, so fühlbar nicht
Der Hand, gleich wie dem Aug? oder bist du nur
Ein Dolch der Einbildung, ein nichtig Blendwerk,
Das aus dem heiss gequälten Hirn erwächst?
Ich seh' dich noch, so greifbar von Gestalt
Wie der, den jetzt ich zücke.
Du gehst mir vor den Weg, den ich will schreiten,
Und eben solche Waffe wollt ich brauchen.
Mein Auge ward der Narr der andern Sinne
Oder mehr als alle wert. — Ich seh' dich stets,
Und dir an Griff und Klinge Tropfen Bluts,
Was erst nicht war. — Es ist nicht wirklich da:
Es ist die blut'ge Arbeit, die mein Auge
So in die Lehre nimmt.

Die Spitze des Dolches im Phantom ist von Macbeth abgewandt, der Dolch geht ihm voraus und weist ihm den Weg, es ist ein weitergehendes Phänomen. Dann von dem Dolche tropft das rote Blut, es ist bereits die Vollendung des Verbrechens, es ist der entschieden progressive Prozess. Dieses Weitergehende, dieses Progressive kommt dem Macbeth resp. Shakespears selber zur Erkenntniss, es ist die blutige Arbeit, die als Gesichtsphänomen zum voraus erscheint. Wir haben die ähnlichen Phänomene bei unseren Phantomen als Progressionsprozesse analysiert, und wir werden ihnen in ganz gleicher Weise wie hier bei den Beobachtungen über Träume, über Hallucinationen und Delirien wieder begegnen. Dann in derselben Szene dieser Tragödie kommt Macbeth nach der Vollendung des Mordes wieder zurück, er redet mit der Lady, er erzählt, wie er die Söhne des Königs im Schlafe behorchte.

Mir war, als rief' es: „Schlaft nicht mehr, Macbeth
Mordet den Schlaf!“

Stets rief es: „Schlaft nicht mehr!“ durch's ganze Haus:
„Glamis mordet den Schlaf!“ und drum wird Cawdor
Nicht schlafen mehr, Macbeth nicht schlafen mehr.

Der veritable Gedanke bei Macbeth wäre hier der gewesen, dass die Söhne wieder aufwachen könnten, dass er selber leise sein müsse, um sie nicht zu wecken. Aber statt dessen schlägt dieses „Schlaft nicht mehr,“ diese furchtbare Gehörshallucination in sein Ohr. Es ist wieder fast die Erfüllung einer Möglichkeit, es ist das Einspringen einer progressiven Bejahung für eine Verneinung, es ist ein Progressionsprozess, dergleichen wir in Träumen und Delirien, in den wilden Stimmen des Irrsinns sehr häufig begegnen. Wer aber, fragen wir nun, wer lehrte den Dichter des Macbeth diesen Progressionsprozess kennen? wer lehrte ihn unser Gesetz anwenden, ohne dass ihm seine Formeln bewusst gewesen wären? Oder nehmen wir noch eine andere Szene aus dieser Tragödie, nehmen wir das Gastmahl, wo sich der Geist des ermordeten Banquo auf den Stuhl Macbeths niedersetzt. Macbeth sieht den Geist, und der Schrecken geht ihm durch Leib und Gehirn. Auch dieser Banquo ist eines seiner Opfer, und eben hat er die Nachricht von seiner Ermordung erhalten.

Du kannst nicht sagen, das ich's that. O schüttle
Nicht deine blut'gen Locken gegen mich.

Dieses Schütteln der Locken ist eine progressive Bewegung, dergleichen aus unseren Phantomen genügend bekannt ist, und das rote Blut in den Locken ist wiederum so progressiv wie jene Tropfen an der Dolchklinge. Der Geist Banquos wird nur von Macbeth selber gesehen, er ist ein ausgesprochenes Phantom des tragischen Helden.

Das sind die wahren Bilder deiner Furcht;
Das ist der luft'ge Dolch, der, wie du sagtest,
Zu Duncan dich geführt! — Ha! dieses Zucken,
Dies Starrn, Nachäffung wahren Schrecks, sie passten
Zu einem Weibermärchen am Kamin,
Bestätigt von Grossmütterchen. — O, schäme dich!
Was machst du für Gesichter? denn am Ende
Schaust du nur hin auf einen Stuhl.

Wie aber, fragen wir wiederum, wie konnte der Dichter des Macbeth dazu kommen, auch dieses Phantom so korrekt als ein solches und nach unserem Progressionsgesetze hinzustellen? Und warum kann diese Szene auch denjenigen erschüttern, der von unserem Gesetze noch nie eine Ahnung hatte? Warum setzte Shakespeare dieses Phantom in eine Festlichkeit, ganz wie auch wir das vermehrte Auftreten von Phantomen nach Festlichkeiten konstatierten oder wie auch die Alten jedenfalls die Phantome nach ihren Kultusfestlichkeiten am meisten beobachteten? Am Schlusse der eben erwähnten Szene rafft sich Macbeth auf:

Seltsames glüht im Kopf, es will zur Hand,
Und muss gethan sein, eh noch recht erkannt.

Auch dies ist ein Progressionsprozess, der nach unserem Gesetze in die motorische Sphäre hinüberschlägt und der korrekt von Shakespeare als ein unbewusster erkannt wird. Es ist ein Krampf, ein spasmodischer Zustand: wer lehrte ihn den Dichter kennen? Oder da ist auch jene andere Szene im Macbeth, wie die Lady als Nachtwandlerin erscheint. Sie redet in abgerissenen progressiven Erinnerungen des Verbrechens, sie sucht vergebens das Phantom des Blutes von ihrer Hand wegzulöschen.

Fort, verdammter Fleck! fort, sag ich! — Eins, zwei! Nun, dann ist es Zeit, es zu thun. — Die Hölle ist finster! — Pfui, mein Gemahl, pfui! ein Soldat und furchtsam! Was haben wir zu fürchten, wer es weiss, da niemand unsre Gewalt zur Rechenschaft ziehen darf? — Aber wer hätte gedacht, dass der alte Mann noch so viel Blut in sich hätte? . . . . Wie, wollen diese Hände denn nie rein werden? — Nichts mehr davon, mein Gemahl, nichts mehr davon, du verdirbst alles mit diesem Auffahren . . . . . . Noch immer riecht es hier nach Blut; alle Wohlgerüche Arabiens würden diese kleine Hand nicht wohlriechend machen. . . . . Wasch deine Hände, leg dein Nachtkleid an; sieh doch nicht so blass aus. — Ich sage es dir noch einmal, Banquo ist begraben, er kann aus seiner Gruft nicht herauskommen.

Fast die ganze furchtbare Tragödie taucht hier im Gehirn der Lady auf, sie thut es in abgerissenen Fragmenten, in progressiven und ganz speziellen Erinnerungen. Der intensive Blutgeruch ist eine progressive Hallucination, und dann jener andere Satz: „Wer hätte gedacht, dass der alte Mann noch so viel Blut in sich hätte“ — es ist wieder die ausgesprochenste Verstärkung, der deutlichste Progressionsprozess, nicht den veritablen Thatsachen entsprechend, sondern vom Phantom hinzugebracht. Oder nehmen wir noch einen anderen Fall aus dem Schaffen Shakespeares, nehmen wir jene Szene aus Julius Cäsar, wo dem Brutus der Geist des gewaltigen Toten erscheint. Die Republik liegt in den letzten Zügen, die Senatoren sind gefallen, und der furchtbarste Schlag, die Nachricht vom Tode Portias, hat den Brutus getroffen. Der Streit mit Cassius hat stattgefunden, und in diesem Dialog wurde das Furchtbare in Julius Cäsar flüchtig gestreift. Dann lässt sich Brutus die Laute spielen, der Knabe ist schläfrig, nach seiner Äusserung ist die Laute wohl verstimmt. Und dann, während nun Nacht und Stille im Zelte ist, erscheint dem Brutus der Geist Cäsars als böser Dämon, den nur er allein sieht und dessen Worte nur er allein hört. Dieser Geist ist wieder ein Phantom, das sich progressiv auf jene flüchtige Erwähnung Cäsars aufsetzt und bei dem wohl auch die vorausgegangene Musik eine Rolle mitspielt. Das Phantom tritt genau so ein wie unsere Schlummerphantome nach Opern oder Operettenaufführungen. Wie aber, fragen wir noch einmal, wie konnte Shakespeare so korrekt diese Phantome schildern, ohne ihre Gesetze zu kennen? Wie konnte er es anders thun, als dadurch, dass er diese Gesetze in seinem eigenen Gehirne hatte und dass sich das dichterische Schaffen seines Gehirnes nach einem ganz ähnlichen Gesetze vollzog? Wie ist es möglich, dass so viele Menschen von dem Genius Shakespeares ergriffen wurden und dass er auch für unsere Versuchsperson A der eigentliche Lieblingsdichter geworden ist? Die Gräber sind stumm, und man kann bei dem Reste des Staubes, der von den grossen Genies da und dort noch übrig ist, keine Nach-

frage halten, wie sich vordem der Sturm der Kultur, der Leidenschaft und der Schönheit in ihren Gehirnen abgespielt hat. Geschlechter und Völker sind verweht, und nur Fragmente sind uns überliefert von ihrem einst so blutwarmen Denken oder von goldener Rede, die einst von den Lippen ihrer Sänger fiel. Aber dasselbe Gesetz, das vor Jahrtausenden schon jenes Denken in den Gehirnen der Menschen mächtig werden liess und das den begeisterten Sängern die nicht minder begeisterten Hörer zuführte, dieses selbe grosse Gesetz wirkt auch noch heute in den Gehirnen der Menschen und lässt uns bewusst oder noch mehr unbewusst von dem Genius rühren, der aus vergangenen Jahrtausenden noch zu uns redet oder in jüngerer Vergangenheit oder in der Gegenwart eine Welt der Schönheit in uns erstehen lässt. Es gibt eine bedeutsame Thatsache, welche aus den Poesien aller Zeiten evident wird. Das ist die bildliche Ausdrucksweise, es sind die Metaphern und die Vergleiche, von welchen die Werke aller grossen Dichter durchsetzt sind. Warum lieben die Dichter dieses Blumenwerk der Rede und warum ergreift es den Leser nach Jahrhunderten und Jahrtausenden noch so besonders? warum lieben die Menschen die Vergleiche auch im gewöhnlichen Leben? Durch einen Vergleich will man eine Wahrnehmung, eine Episode dem Leser oder Hörer verständlicher machen. Von einzelnen Teilen oder Elementen einer Wahrnehmung oder Episode hat man das Bedürfniss dies zu thun, man weiss, dass diese Teile oder Elemente für den Hörer nicht recht verständlich sind, dass sie nicht recht zur Entwickelung kommen, dass sie in seinem Gehirn sich nicht scharf genug herausheben. Man hat das Bedürfniss nach einem Progressiven. So sucht man nach anderen Vorstellungen, welche dem Hörer bekannter sind und welche gerade jene Teile oder Elemente in scharfer ausgeprägter Form enthalten. Man vergleicht stets in der Richtung des Progressiven. Es fällt niemanden ein, die Thatsachen oder die Episoden durch einen Vergleich abschwächen zu wollen. Das Interessante, welches gleichfalls in der Richtung des Progressiven liegt wird auch von niemand in einer Abschwächung gesucht. Nur muss man

bei dieser Frage unsere Definitionen und Erörterungen über das absolut Progressive in Untersuchung XII wohl berücksichtigen. Man muss sich unsere neue Erkenntniss zu eigen machen, wonach die psychischen Phänomene sämtlich aus, bis zu gewissem Grade selbständigen Elementen und Elementenkomplexen bestehen und dass bei dem Progressionsprozess auch nur einzelne charakteristische Elemente die entscheidende Rolle zu spielen brauchen. Wenn ich sage: Dieser Mensch sieht wie ein Affe aus, so heisst dies, dass die Vorstellung dieses Menschen Elemente enthält, die sich noch schärfer ausgeprägt in der Vorstellung von einem Affen finden. Wenn ich umgekehrt sage: Dieser Affe sieht wie ein Mensch aus, so heisst dies, dass der Affe Elemente enthält, die sich noch schärfer ausgeprägt bei einem Menschen finden. In diesem zweiten Falle kommen aber andere Elemente inbetracht als im ersten. Ein absoluter Progressionsprozess bleibt der Vergleich in jedem Falle, ebenso absolut, wie wenn man etwa in unbestimmten Wolkenformen die schärfer ausgeprägten Erinnerungen der Formen von Tieren oder Gegenständen sieht oder wenn man einen der von uns früher erörterten Substitutionsprozesse ins Auge fasst. So sind die Vergleiche der Dichter also auch nur Progressionsprozesse. Sie sind es in der blumigen Rede eines Kalidasa und in den Vergleichungen mit kraftvollen Tiergestalten, wie sie von Firdusi geliebt werden. Der Dichter des Hohenliedes zieht alle Schönheiten des gelobten Landes zum Vergleiche heran um seine Geliebte zu beschreiben, in einer grandiosen Progression greift er bei diesen Vergleichen zu dem, was für das Volk Israel das Höchste und Schönste war. Man mag die breit ausgeführten Vergleiche Homers, man mag die blühende glühende Sprache des Aeschylos und Sophokles oder Calderons, man mag alle Vergleiche betrachten, welche wieder Shakespeare aus dem unerschöpflichen Füllhorn seines Genius glänzend und funkelnd, farbenschimmernd und erschütternd vor uns ausschüttet: Immer gehen diese Vergleiche charakteristisch in der Richtung des Progressiven. Selbst seine gemeinen Mörder lässt Shakespeare nicht selten in wundervoll blühenden Vergleichen

reden, und bei vielen Dichtern ist dieser stete Drang nach dem Progressiven so mächtig, dass sie ihm zu Liebe es eher an der Charakterisierung ihrer Helden fehlen lassen und dass sie selbst ihren Bösewichtern, ihren Schurken, ihren Despoten noch diesen Purpurmantel der Schönheit um die Schultern werfen. Das ist der zwingende Drang des Genius, der in allen Teilen eines Werkes zum stärksten Ausdruck hindrängt, es ist unser unbewusst schaffendes Progressionsgesetz. In der Psychiatrie hat man die Erscheinung der Hyperprosexie oder der krankhaft erhöhten Aufmerksamkeit. Der Irre hat seine bestimmten, seine oft ausschliesslich erregten Stimmungen und Vorstellungen, und alles was diesen letzteren entspricht, sei es nun Wahrnehmung oder Erinnerung, das kommt ihm vor allem zum Bewusstsein. Diese Hyperprosexie und auch ganz allgemein die Aufmerksamkeit ist im Grunde ganz derselbe Prozess, wie wenn von der Gehörssphäre die unspezifischen Momente nach den übrigen Sphären hinüberströmen und hier durch Substitution die Phantome, die Erinnerungen wecken. Jene Hyperprosexie oder allgemein eine erhöhte spezielle Aufmerksamkeit ist auch eine Grunderscheinung aller Leidenschaft und jeder psychischen Erregung. Auch das künstlerische Schaffen geht in derselben Richtung. In dem Gehirn des Künstlers ist die Tendenz zum Progressiven durch ursprüngliche Veranlagung noch weitaus stärker als in dem Gehirne anderer Menschen. Er liebt das Grosse und Glänzende, er liebt Glut und Farbe, er liebt den Sturm der Elemente, der Begebenheiten und der Gefühle, er liebt die grossen Kontraste. Solche Momente hält sein Gehirn als Erinnerungen fest. Und dann kommt irgend ein Gedanke, ein Gefühl, eine Wahrnehmung, ein psychisches oder organisches Element, das in einem dafür günstigen Augenblicke als ein Progressives die Oberhand gewinnt und als ein Bestimmendes in die Anregung, in den Plan eines neuen Kunstwerkes eintritt. Dieses stark erregte bestimmende Moment ruft dann mit erhöhter Aufmerksamkeit jene einschlägigen Erinnerungen wach und zieht ebenso die einschlägigen Vorgänge aus dem umgebenden Leben mit in seinen Bereich. Eine

Idee, ein Plan ist nichts Einfaches, er ist im dichterischen Kunstwerk ebensowenig in jeder Zeile ausgesprochen wie etwa das Hauptthema eines symphonischen Satzes Takt für Takt wiederholt wird. Der Plan wie das Thema haben beide ihre Elemente, und diese Elemente sind es, an welche sich die verwandten Vorstellungen und Erinnerungen nach unsrem Gesetze anschliessen oder aufsetzen. So mag eine Symphonie mit einem Hauptthema beginnen, das Thema wird variiert, und jede Variation muss nach unsrem Gesetze erfolgen, in dem sich einzelne Elemente des Themas mit anderweitigen Tonelementen, Erinnerungen gegenseitig substituieren. Das Thema kommt wieder, es wird progressiv von mehreren Instrumenten aufgenommen, im ersten Satze von Beethovens Eroica reisst das Heldenthema einmal mächtig alle Instrumente fort. Es kommt eine höchste Steigerung, es kommt ein Zusammenbruch, aber leise setzt das Thema wieder an, und es wird wieder mächtiger und hinreissender, und der Held schreitet wieder hinweg über Welt und Menschen. So auch im zweiten Satze dieser Symphonie steigert sich der Schmerz um den toten Helden bis zu jener Stelle die wir S. 258 andeuteten, wo das erschütternde Leid in allen Instrumenten aufschluchzt und nur noch die Posaunen mit der Majestät des Schmerzes die Anklage gegen das Schicksal erheben. Im vierten Satze löst sich das Heldenthema auf, und nur noch einzelne Elemente von ihm werden von dem über ihn hinflutenden ewigen Strome des Lebens und der Schönheit mit fortgetragen. Stets muss die künstlerische Produktion so in der Richtung unseres Gesetzes gehen. Aber warum, fragen wir hier wiederum, warum ist es so und nicht anders? warum muss die Kunst das Leben verstärken und nicht abschwächen? Warum wirkt gerade dieses Progressive auch auf die andern Menschen? Die Menschen sind in ihren gewohnten Verhältnissen, in ihrem alltäglichen Leben. Aber in der Kunst suchen sie das Ungewohnte, sie suchen etwas, das sich wohl an ihr Denken als ein Ähnliches anschliesst, das sie aber zugleich über das gewohnte Leben erhebt. Die Menschen müssen Erinnerungen haben um ein Kunstwerk zu verstehen, aber

sie wollen, dass es progressive Erinnerungen sind, die durch das Kunstwerk angeregt werden. Also muss auch durch das Gehirn aller dieser Menschen stetig mehr oder weniger die Tendenz zum Substitutions- und Progressionsprozess gehen. Und da haben wir wieder die mehrfach angedeutete Erkenntniss von einem allgemeinen Substitutions- und Progressionsgesetz, welches stetig im Gehirn und Organismus der Menschen thätig ist und zu allen Zeiten thätig war, und welches wir in einer allerdings nur vorläufigen Fassung so formulieren können: „Es besteht stetig mehr oder weniger eine Tendenz im Gehirn, dass statt eines Phänomens ein ähnliches progressives Phänomen zum Bewusstsein oder zum bestimmenden Einfluss über den Organismus zu gelangen sucht". Dieses Gesetz sprüht in tausend Funken im Gehirn der Menschen, es geht in Millionen Richtungen innerhalb der einzelnen Sphären sowie von einer funktionellen Sphäre zu einer andern. Unsre Phantome sind nur ein Spezialfall, ebenso die Träume, die Phänomene des Irrsinns und mit diesen letzteren auch alle pathologischen Prozesse. Wie es das Grundgesetz der Phantasie und des künstlerischen Schaffens ist, so ist es auch dasjenige aller psychischen Erregungen und aller Leidenschaften. Man hat so manchesmal die Frage von Genie und Irrsinn erörtert. Genie ist kein Irrsinn, wir haben in unserer neuen Definition des Irrsinns S. 120 das Hinabsinken oder Schwachwerden des Hauptkomplexes psychischer Phänomene oder Erinnerungen als ein notwendiges Kriterium des Irrsinns angegeben. Dieses Kriterium fehlt dem genialen Schaffen, aber der Progressionsprozess ist in beiden dominierend. So sind auch die Leidenschaften nicht selten mit dem Irrsinn in Parallele gestellt worden, die Leidenschaften haben ebenso die starke Tendenz zum Progressiven. Alle Leidenschaft übertreibt, die Liebe, die Eifersucht haben immer ihre Illusionen, die nach unsrem Gesetze einspringen. Ebenso hat das grosse und ungezählte Heer der Hoffnungen, der Wünsche und der Befürchtungen, wie man sich in jeder Minute im Leben ringsumher überzeugen mag, stetig die Tendenz zur Übertreibung, zur Illusion, zum Progressiven. Wir haben oben

Shakespeare angeführt, ihm war unser Gesetz noch unbekannt. Aber es giebt eine Stelle in seinem Sommernachtstraum, wo er eine ganze Reihe der erwähnten Prozesse zusammenstellt und damit bekundet, dass er wohl doch eine Ahnung von der Allgemeinheit eines Gesetzes hatte.

Hippolyta.

Was diese Liebenden erzählen, mein Gemahl,
Ist wunderbar.

Theseus.

Mehr wundervoll, wie wahr.
Ich glaube nie an diese Feenpossen
Und Fabelei'n. Verliebte und Verrückte
Sind beide von so brausendem Gehirn,
So bildungsreicher Phantasie, die wahrnimmt
Was nie die kühlere Vernunft begreift.
Wahnwitzige, Poeten und Verliebte
Bestehn aus Einbildung. Der Eine sieht
Mehr Teufel, als die weite Hölle fasst;
Der Tolle nämlich: der Verliebte sieht,
Nicht minder irr', die Schönheit Helena's
Auf einer äthiopisch braunen Stirn.
Des Dichters Aug, in schönem Wahnsinn rollend,
Blitzt auf zum Himmel, blitzt zur Erd' hinab,
Und wie die schwangre Phantasie Gebilde
Von unbekannten Dingen ausgebiert,
Gestaltet sie des Dichters Kiel, benennt
Das luft'ge Nichts, und giebt ihm festen Wohnsitz.
So gaukelt die gewalt'ge Einbildung;
Empfindet sie nur irgend eine Freude,
Sie ahndet einen Bringer dieser Freude;
Und in der Nacht, wenn uns ein Graun befällt,
Wie leicht, dass man den Busch für einen Bären hält!

Siebzehnte Untersuchung.

Korrekte Behandlung von Illusionen, Phantomen, Träumen und Delirien als Progressionsprozessen bei noch anderen Dichtern. Dickens, Andersen, Turgenjew, Zola und Heine. Die Substitutionsprozesse zwischen subjektiven und objektiven Phänomenen. Die Substitutionen von Gefühlen und unbewussten Elementenkomplexen und die Rolle der unbewussten Begleitmomente. Die Wichtigkeit aller dieser Prozesse für den wachen Zustand und für das künstlerische Schaffen. Der Fall mit den substituierten Thränen bei Heine und Winckelmann, das substituierte Gefühl im Falle Külp-Bülow und die substituierten Elementenkomplexe in zwei Fällen künstlerischer Entwürfe. Plagiat und Genie.

Es giebt noch eine Reihe bedeutender Autoren, in deren Darstellungen sich der Einfluss von Phantomen und verwandten Erscheinungen deutlich erkennen lässt. Charles Dickens flicht in seine Romane dann und wann Illusionen ein, und jede dieser Illusionen ist stets korrekt nach unserem Progressionsgesetz gebildet, indem zumeist für die unbestimmte Wahrnehmung die schärfer ausgeprägte Form einer ähnlichen Erinnerung einspringt. Dickens ist ein liebenswürdiger Humorist, der aber auch das Tragische stark zu entwickeln weiss. Wie die Kinder der tragischen, so bewegen sich auch die Kinder der lachenden Muse, es bewegen sich Satiren, Ironie, Witz und der breite Humor stets in Progressionsprozessen. Die Karikatur ist stets eine Übertreibung in einzelnen Elementen. Auch der dänische Dichter Andersen ist dem Humor nicht fremd. In seinen Märchen anthropomorphisiert er Gegenstände und Tiere, und jeder Anthropomorphismus ist ein Progressionsprozess wie Sage und Mythos, in jedem Falle haben sich statt der unbekannten Lebensäusserungen der Tiere, statt der unbestimmten Be-

ziehungen der Gegenstände die bekannteren, die schärfer ausgeprägten Lebensäusserungen oder gegenseitigen Beziehungen von Menschen substituiert. In seinem Roman „Nur ein Geiger“ giebt Andersen auch ein korrekt dargestelltes Beispiel von Phantomen oder von einem Delirium. Der Knabe gerät in den Glockenturm, und hier hebt plötzlich die grosse Glocke vor ihm zu schwingen und zu läuten an. Die Schwingungen und das furchtbare Dröhnen des Metalles erschüttern sein Gehirn. Zuerst hat er ein Gefühl wie ähnlich demjenigen, als er an demselben Tag von seinem Paten durch das Wasser getragen und in diesem Wasser untergetaucht wurde. Also im wesentlichen qualitativ kein neues sondern die Erinnerung eines bereits vorhandenen und noch im Erregungszustande befindlichen Gefühles. Die schwingende Glocke erscheint ihm als der Kopf einer riesigen Schlange, der Klöppel als deren Zunge. Diese Glocke setzt sich als ein Progressives für den wirklich gesehenen Kopf und die Bewegungen einer Schlange ein, es mag an den Rachen im Phantom S. 141, es mag an Giganten und Kentauren erinnern. Der Knabe hat am Tag die Bilder im Schlosse gesehen, und diese Gestalten gehen nun an ihm vorüber. Es sind jedenfalls plastisch hervortretende Gestalten gemeint, also progressiv, wie wir es mehrfach in unseren Phantomen fanden. Die Linien der Gestalten im Phantom des Knaben aber sind verzerrt, es ist manchmal etwas Gallertartiges darin. Dies deutet auf das Zittern des Metalles, vielleicht auch auf verzitternde Töne, also wahrscheinlich auf einen Substitutionsprozess. Endlich erscheint im Phantom die Welt im feuerroten Licht, so wie er sie einmal durch ein rotes Glas gesehen. Dieses flammende Rot, wohl durch den Glockenschall angeregt, ist also wiederum nur Erinnerung. Der Knabe fühlt, dass es brennt, er schwimmt durch einen Feuersee, er hat das seltsame Verlangen, den furchtbaren Klöppel zu fassen: es sind alles Progressionserscheinungen. Die Glocke schweigt, aber das Brausen in seinem Gehirn dauert fort, er fühlt, wie ihm die Kleider am Leibe kleben, er meint, seine Hände seien an der Wand festgemauert: es sind offenbar wieder im wesent-

lichen die Erinnerungen vom Tag, wie er durch das Wasser getragen wurde. Auch der russische Romancier Iwan Turgenjew hat uns in seinen „Visionen“ ein schönes Beispiel von Phantomen, Träumen oder Delirien gegeben. Es ist eine längere Schilderung von einem so seltsamen Reiz, dass man wohl den Zauber begreifen mag, den solche Phänomene seit Jahrtausenden auf die Menschen ausüben. Wir haben in unseren Traumanalysen die ziemlich genaue Analogie zu diesen Visionen Turgenjews, und wir gedenken dieselben daher an anderer Stelle ausführlicher nachzutragen und als Progressionsprozesse nachzuweisen. Hier mögen diese Visionen nur erwähnt sein, die sich wie eine Art wilder Poesie lesen und in denen die halb fremde halb vertraute Gestalt der Ellis, von der Turgenjew über Welt und Erde, über eine Flut von progressiven Erinnerungen hingetragen wird, uns so tief geheimnissvoll ergreift. Unter den französischen Schriftstellern ist es Emile Zola, der uns hinsichtlich unserer Frage vor allem interessiert. Zola will typisches Leben darstellen, aber es giebt keinen modernen Schriftsteller, der so wie er im Progressiven lebt. Entgegen seinen bewussten Kunstprinzipien flutet in seinem reichen Gehirn stetig der Progressionsprozess in einer Fülle von ausserordentlichen und unendlich gehäuften Schilderungen. Viele seiner Charaktere sind durchaus pathologische und das Grundgesetz der pathologischen Erscheinungen ist immer der Progressionsprozess, daher denn auch die Schilderungen Zolas korrekt in dieser Richtung gehen. In den Gedanken des Abbé Mouret vor dem eigentlichen Ausbruch des Fiebers giebt er uns ein glänzendes Beispiel, wie die Erinnerungen im Progressionsprozess zusammenschiessen. In Therese Raquin und in der Bête Humaine ist das wild progressive Spiel verbrecherischer Vorstellungen geschildert, im Assommoir das Delirium tremens, in L'oeuvre das Schaffen eines bahnbrechenden Malers in zuletzt übermässigen Dimensionen und in Kontrasten, wie sie nur Phantomen, Träumen und Delirien eigen sind. In diesem letzteren Werke sind auch eigentliche Musikphantome flüchtig erwähnt, und diese finden sich auch in „Consuelo“ von George Sand (Forsetzung la com-

tesse de Rudolstadt) geschildert, wobei man allerdings nicht recht entscheiden kann, ob es sich um wirkliche Phantome oder nur um angeregte helle Vorstellungen handeln mag. Unter den deutschen Autoren ist es Heinrich Heine, der hier vor allem unsere Aufmerksamkeit verdient. Heine hat seine dichterische Laufbahn mit Traumbildern begonnen, und gar manche seiner Dichtungen klingen an Träume, an Phantome und Illusionen an.

Aus alten Märchen winkt es
Hervor mit weisser Hand.

Diese Stelle erinnert merkwürdig an unser Schlummerphantom S. 160, wo sich die Hand aus dem Grase emporhebt. In eben demselben Gedichte spricht er von grossen Blumen eines Zauberlandes, von redenden Bäumen und von den Quellen, die in Tanzmelodien hervorbrechen. Das erinnert wieder an die vielen Blumen in unseren Phantomen und in den Dichtungen aller Zeiten, es erinnert an die Tänze, die unsre Versuchsperson B S. 75 und 90 hörte, es erinnert an die Stimmen, die so mancher Irre in dem Säuseln der Bäume hörte, und an so manche mythologische Vorstellung. In seiner vielgesungenen Lorelei giebt Heine das Beispiel einer glänzenden Hallucination. In einem andern Gedichte geht er melancholisch im Walde und glaubt die Geliebte neben sich zu sehen und zu hören.

Wandl' ich in dem Wald des Abends,
In dem träumerischen Wald,
Immer wandelt mir zur Seite
Deine zärtliche Gestalt.

Ist es nicht dein weisser Schleier?
Nicht dein sanftes Angesicht?
Oder ist es nur der Mondschein,
Der durch Tannendunkel bricht?

Sind es meine eignen Thränen,
Die ich leise rinnen hör'?
Oder gehst du, Liebste, wirklich
Weinend neben mir einher?

Ganz ähnlich ist ein anderes Gedicht von Heine, das wir hier gleichfalls im Wortlaut folgen lassen.

Ich stand in dunklen Träumen,
Und starrte ihr Bildniss an,
Und das geliebte Antlitz
Heimlich zu leben begann.

Um ihre Lippen zog sich
Ein Lächeln wunderbar,
Und wie von Wehmutsthränen
Erglänzte ihr Augenpaar.

Auch meine Thränen flossen
Mir von den Wangen herab —
Und ach, ich kann es nicht glauben,
Dass ich dich verloren hab'!

Auch bei diesen beiden Gedichten handelt es sich um Illusionen und um ausgesprochene Substitutionsprozesse. Sehr schön geht dieser Prozess aus dem ersten Gedicht, aus der Frage nach dem Ursprunge dieser Thränen hervor, und er wird darnach nicht minder deutlich auch für den zweiten Fall. Das Lächeln um die Lippen des Bildes und diese Wehmutsthränen sind nur das beginnende Lächeln und die beginnenden Thränen im Auge Heines selber, wie er das Bild der Geliebten anschaut. Es ist der Substitutionsprozess von einer Wahrnehmung an der eignen Person zu den ähnlichen Elementen des wahrgenommenen Bildes, es ist eine der interessantesten und auch der wichtigsten Substitutionsprozesse, nämlich derjenige zwischen subjektiven und objektiven Phänomenen. Nicht selten kommt es vor, dass wir Wahrnehmungen an unserer eignen Person machen und dass dann diese Wahrnehmungen im Traum, im Phantom oder auch im Delirium nicht mit unserem Ich verknüpft sind, sondern an anderen Personen erscheinen. Oder es kommt auch umgekehrt vor, dass das Äussere des Ich im Traum, Phantom oder Delirium verändert ist, indem sich Elemente von anderen Personen in dieses Äussere hereinsubstituierten. Ein Substitutionsprozess, und zwar ein unbewusster progressiver, ist immer auch diese Er-

scheinung. Ein schönes Beispiel, das mit der Illusion Heines fast übereinstimmt, findet sich auch bei dem Archäologen Winckelmann. Er beschreibt die Gruppe des Laokoon und sagt, in dem Auge dieses Laokoon könnte man wohl eine Thräne sehen. Diese Thräne des Marmorbildes kann nur die Thräne im Auge Winckelmanns selber sein. Er, der so manchesmal mit Rührung vor der marmornen Schönheit der Antike stand und der selber sterbend seinem Mörder noch verzieh. Was ist die Thräne im Auge jenes Schauspielers im Hamlet? „Was ist ihm Hekuba? was ist er ihr, dieweil er um sie weint?" Es weinen viele Menschen am Grabe von Personen, die ihnen nur oberflächlich bekannt waren. Aber sie weinen dann um ihre eignen Toten, es tauchen progressiv die Erinnerungen ihrer eignen Verluste und Schmerzen auf, und diesen gelten noch ihre Thränen. Der Schauspieler, der Künstler, der nie selber das Leid gekostet hat, der wird auch keine Thränen um Hekuba weinen. Die Kunst des Mimen ist ein Substitutionsprozess von progressiven Erinnerungen. So lassen die Menschen auch ihren Zorn und ihren Unmut bei geringfügigen anderweitigen Anlässen und an schwächeren Personen aus, es ist die Substitution eines Gefühles. So lassen sich Leidenschaften, so lässt sich auch Liebe substituieren. Romeo hat Rosalinden verloren, und fast in derselben Stunde erwacht die dämonische Liebe zu Julia. Eine Menge von Menschen sind niemals geneigter sich in eine Person zu verlieben, als wenn sie eine hoffnungslose Liebe zu einer andern Person hegen oder wenn sie eine geliebte Person verloren haben. Die Gefühle sind als Erinnerungen im Gehirn, und sie substituieren sich nach unserem Gesetze. So bei der Aufnahme eines Tonwerkes tauchen die Erinnerungen von Gefühlen auf, und so auch arbeiten in den darstellenden, in den schaffenden Künstlern die Erinnerungen von Gefühlen. So spielt der Schauspieler sein eignes Leid, und so bringt der schaffende Künstler die besten Momente seines Lebens in objektiven Gestaltungen wieder zum Ausdruck. Eines der grossen Geheimnisse des künstlerischen Schaffens liegt in diesem Übergang von sub-

jektiven zu objektiven Elementen. Was der Künstler an sich selber erfuhr oder was er im Moment des Schaffens an sich beobachtet oder was an organischen Prozessen unbewusst in ihm schafft, das strömt in die objektiven Phänomene herüber, und es tritt hier nach demselben Gesetze ein, wie die unspezifischen Gehörsmomente in die Musikphantome. Der dramatische Dichter trägt die verschiedensten Gestalten lebendig im Gehirn, und wie sich diese zusammenschliessen, wie sie reden und agieren, da strömen die Elemente auch nach anderen Gehirn- und organischen Sphären. Dieser dramatische Dichter spielt unbewusst alle seine Gestalten, seine Muskeln müssen in diesem Sinne, wenn auch nur leise zucken. Diese Zuckungen, alle diese Bewegungen in den organischen Sphären aber wirken wieder selber zurück nach jenen Vorstellungen und Gestalten, ergänzen und führen sie weiter. Es gibt Menschen, die sich an ihren eignen Bewegungen, es gibt Redner, Schauspieler und Sänger, die sich an ihrer eignen Stimme begeistern. Es wäre wohl wünschenswert, wenn auch hierüber, wenn über diese Rückwirkung und über diese Substitutionsprozesse zwischen Subjekt und Objekt sich die Künstler beobachten und äussern würden. Und gerade in Hinsicht auf das letztere mag es angebracht sein, hier noch einige weitere Andeutungen über die künstlerische Produktion zu geben. Von den Phantomen haben wir gesehen, wie sie sich aus Elementen zusammenschliessen. Aber dieser Zusammenschluss kann erst durch die spätere Analyse festgestellt werden, die Entstehung der Phantome ist im wesentlichen ein unbewusster Prozess. So ist es auch mit den anderen verwandten Phänomenen, den Träumen und Hallucinationen, und ganz ähnlich verhält es sich auch mit der künstlerischen Produktion. Der Künstler kann einen Plan des Kunstwerks gefasst haben, aber, wie wir oben andeuteten, ist dieser Plan während der Entstehung des Werkes keineswegs immer voll bewusst. Er wirkt mit seinen Elementen vom Unbewussten herauf, und alle Substitutionsprozesse verlaufen ebenso auch wesentlich im Unbewussten. Ein grosser Teil jedes Kunstwerkes wird dem

Künstler als ein Fertiges bewusst, und auch hier kann nur die nachschreitende exakte Analyse wieder die Entstehung aus Elementen nachweisen. Zu dieser exakten Analyse aber war man bislang nicht vorgedrungen, und so musste das Wesen der künstlerischen Produktion unbegriffen bleiben. Die Wissenschaft hat durchweg eine schöpferische Thätigkeit des Psychischen angenommen, und viele Forscher oder auch die schaffenden Künstler selber haben den Ursprung dieser Werke in ein Etwas ausserhalb ihres Gehirnes, in eine transcendentale Welt verlegt. Wir selber stehen mit unseren Untersuchungen, wie wir oft betonten, voll und ganz auf dem Boden induktiver Forschung, wir verlangen für jede Behauptung, für jede Anschauung die Grundlage exakter Beobachtung, und da wir uns ausser stande sehen, exakte Beobachtungen über eine angeblich über unser Gehirn hinausgehende transcendentale Welt uns zu beschaffen, so kann eine solche Welt für unsre Forschungen auch nicht als Erklärungsgrund herangezogen werden. Anders verhält es sich mit dem Unbewussten. Es gibt zweifellos eine Menge von Gehirn- und organischen Prozessen in uns, die nicht zum Bewusstsein gelangen, die wir aber sehr wohl anderweitig konstatieren können. Wenn wir also das Unbewusste zur Erklärung heranziehen, so ist dies ein ganz anderes als die wissenschaftlich unbegründbare transcendentale Welt. Man kann fragen: Ist dieses Unbewusste denn nun auch ein Psychisches? und wer will mich überzeugen, dass dieses Unbewusste nicht etwa nur ein Mechanisches nicht etwa ein Totes ist? Diese Frage erledigen wir dadurch, dass wir eben die Phantome, die Träume, das künstlerische Schaffen, die Leidenschaften und eine Menge anderer psychischer Prozesse auf unser Substitutionsgesetz und somit auf unbewusste Prozesse zurückführen. Wer das Unbewusste als ein Totes ansprechen will, der wird auch alle jene Prozesse, er wird das künstlerische Schaffen, er wird die Leidenschaften, er wird das Höchste und Furchtbarste im einzelnen und in der Weltgeschichte, er wird diese Weltgeschichte selber als einen toten, als einen rein mechanischen Prozess nehmen müssen. Freilich: wie entsteht nun das Bewusstsein? und was ist

bewusst und was ist unbewusst? Bewusst und Unbewusst scheinen auf den ersten Augenblick absolute Gegensätze, aber sie sind dies nur in verbaler Hinsicht. Wir nennen alle Prozesse, die nicht mit erregtem Bewusstsein auftreten, einfach unbewusste, aber dies ist eben nur ein negatives Kriterium, es drückt das Wesen dieser Prozesse absolut nicht aus. Wir gebrauchen den Ausdruck „unbewusst", weil wir fürs erste über keinen besseren verfügen, aber man darf das blosse Wort nicht für die Thatsache nehmen. Entsteht das Bewusstsein aus Nichts? Wir werden später Beobachtungen geben, wonach das Bewusstsein und der Grad desselben genau wie andere psychische Qualitäten als spezielle Erinnerungen im Gehirn vorhanden sein können und dass wir eben zwischen einem erregten Bewusstsein und einem nicht zur Erscheinung kommenden Bewusstein zu unterscheiden haben. Das Bewusstsein als ein Neues, als ein ganz Besonderes anzusprechen, dazu haben wir fürs erste wenigstens noch keinen Grund. Wir haben diese Erörterung hier eingefügt um gerade die Schwierigkeit dieser Frage etwas zu beleuchten. Die Frage nach der Entstehung des Bewusstseins wurde schon so viel umstritten, und sie wurde es gerade wegen ihrer Schwierigkeit, denn je schwieriger eine Frage ist, um so unbestimmter und unzulänglicher sind fürs erste die Fundamente ihrer Lösung, nämlich die Erfahrungen. In dieser unbestimmten Dämmerung springen am leichtesten die Illusionen, die Auslegungen, die Vorurteile, die Systeme ein. Sie müssen es thun nach unserem Gesetze, welches seine Spur auch in dem Entwickelungsgange der Wissenschaften insbesondere in deren Anfängen einzeichnen muss. Erst mit der Ausbildung exakter Beobachtungsmethoden und deren Anwendung werden diese ersten Illusionen gegenstandslos, man lernt zuerst die Fragen richtig stellen. Und was man früher in einem einzigen kühnen Schritt zu erreichen glaubte, das liegt dann als ein weiter, mühsamer Weg vor ganzen kommenden Generationen, oder was zuvor als eine unüberwindliche Schwierigkeit, als ein ewig Unbegreifliches oder ein Wunder erschien, das mag der vorschreitenden Forschung nur noch als ein toter Gang er-

scheinen, in den sich die Gelehrten zeitweilig verirrten. Es ist eben wieder die von uns oft hervorgehobene Thatsache, dass bei der unendlichen Fülle der Lebenserscheinungen die Wahrheit nur allmählich und durch die mühevolle Beobachtung des Lebens und der Welt selber Schritt für Schritt erkämpft werden kann.[1] So ist es auch mit unserem grossen Probleme der künstlerischen Produktion. Da ist jener Begriff des Progressiven, den wir in Untersuchung XII behandelten und der in so mannigfaltiger Gestalt auftritt. Die Analyse jedes Phänomens ist speziell interessant, aber auch schwierig wegen dieses Begriffes. Die dichterische, die künstlerische Produktion bietet der Analyse daher auch aus diesem Grunde bedeutende Schwierigkeiten, und diese letzteren treten zu jenen der zahlreichen Übergänge hinzu, welche nach unseren obigen Ausführungen zwischen den verschiedenen Gehirn- und organischen Sphären stetig sich abspielen. Ein anderer Umstand, welcher die Thatsachen noch mehr kompliziert, sind die unbewussten Begleitprozesse. Wir haben von diesen S. 220 angedeutet, wie sie den Substitutions- und Progressionsprozess sehr wesentlich mitbestimmen, und wir haben S. 221 jenen Fall mit den Kranken erörtert, wo bei dem Zustandekommen des Phantoms die Mitwirkung von unbewussten Gedanken und Gefühlen entschieden heraustrat. Wir werden bei unseren exakteren Traumanalysen dieses Spiel unbewusster Begleitprozesse noch weitaus deutlicher enthüllen können. Dass es aber auch im wachen Zustand vorhanden ist, möge hier wenigstens eine Substitution beweisen, die der Autor an sich selber beobachten und zweifellos analysieren konnte. Wir haben oben die Substitution von Gefühlen erörtert, und um eine solche Substitution handelt es sich auch in diesem Falle, der übrigens auch mit unseren Musikstudien, wenn auch nur lose zusammenhängt. In den oft erwähnten Symphoniekonzerten war für das Jahr 1893 das Auftreten des Klaviervirtuosen Hans von Bülow in Aussicht genommen. Wir freuten uns im voraus auf dieses Auftreten, da wir aus jüngeren Jahren eine gewisse Bewunderung für das Spiel dieses Virtuosen hegten. Bülow erkrankte jedoch und konnte hier nicht er-

[1] S. auch Allg. Einl.

scheinen. Dann nach Monaten besserte sich wieder sein Zustand, und wir hatten die Hoffnung, dass wir ihn im nächsten Jahre hören würden. Aber wiederum nach etlicher Zeit und zwar im Februar 1894 kam man eines Morgens mit einem Zeitungsblatt zu uns ins Zimmer und brachte uns unerwartet die Nachricht von Bülows plötzlich erfolgtem Tode. Und bei dieser Nachricht trat ein merkwürdiges Gefühl bei uns ein. Wir schätzten Bülow als Künstler, und sein Tod musste uns in eine gewisse Trauer versetzen, aber er stand uns als Mensch persönlich nicht nahe, und das Gefühl der Trauer konnte veritabel nur eine Wehmut sein, die durch die Erinnerung an die geschiedene Grösse gemildert wird. Gleichwohl aber empfanden wir im Augenblick der Todesnachricht nicht eine solche schöne Wehmut, sondern einen plötzlichen tiefen und reissenden Schmerz. Der konnte nicht von Bülow kommen, er war vielmehr, wie wir alsbald feststellten, die genaue Erinnerung eines anderen Schmerzes, den wir drei Jahre zuvor empfunden hatten. Wir besassen am hiesigen Orte einen langjährigen Freund, den Physiker Külp. Er erkrankte schwer, erholte sich aber dann wieder während einiger Monate, so dass wir an eine volle Genesung glaubten und schon Pläne mit ihm über die Zukunft machten. Da trat man eines Morgens im März 1891 unerwartet mit der Nachricht von dem Tode unseres Freundes zu uns ins Zimmer, und in diesem Moment hatten wir zum ersten Male jenen tiefen und reissenden Schmerz, wie wir ihn auch drei Jahre später beim Tode Bülows empfanden. Die Substitution jenes Gefühls ist ganz offenbar, und sie ist auch ein deutlicher Progressionsprozess. denn das stärkere Gefühl springt statt des schwächeren ein. Zugleich aber bemerke man, wie der Verlauf der Krankheit und die Mitteilung der Todesnachricht in beiden Fällen die nämlichen waren, man bemerke auch die Ähnlichkeit der beiden Namen Külp und Bülow. Diese Momente haben ganz offenbar im Unbewussten mitgespielt, denn während wir die Todesnachricht von Bülow empfingen, dachten wir durchaus nicht an Külp. Freilich empfingen wir am Tag vorher den Besuch der Witwe unseres verstorbenen Freundes, und

wir sprachen natürlich von dem letzteren, aber jenen Schmerz hatten wir bei diesem Gespräche nicht. Er wurde wohl als Erinnerung durch das Gespräch unbewusst angeregt, ein Beweis des Gesetzes der Erregung, aber er sprang erst am folgenden Morgen bei jener anderen Nachricht ein. Warum gerade bei dieser Nachricht? warum gerade hier, wo die unbewussten Begleitumstände fast dieselben waren? Man mag hieraus, wie uns scheint, deutlich wieder das Spiel dieser unbewussten Begleitmomente erkennen, man mag hiernach ermessen, wie oft solche Gefühlssubstitutionen auch für die künstlerische Produktion von Bedeutung werden können und wie sehr kompliziert und schwierig dadurch die exakte Analyse wird. Vielleicht eben so schwierig aber wird diese Analyse noch durch einen weiteren Umstand, nämlich die oft erwähnte Auflösung der Phänomene in ihre Elemente, welche für die Frage des Unbewussten auch wieder in Betracht kommt. Wir haben wenigstens die Elemente der Gesichtsphänomene kennen gelernt, und wir haben in den Phantomen eine Reihe von Beispielen, wie sich solche Elemente substituieren können. Dass sie dies auch bei der künstlerischen speziell der dichterischen Produktion thun können, beweisen die beiden folgenden Fälle, die der Autor wieder an sich selber beobachten konnte. In unserem 26. Jahre entwarfen wir einmal den Plan zu einer Nibelungen-Tragödie. Im vierten Akte stürmen die Hunnen die Burg der burgundischen Könige am Rhein, der grimme Hagen verteidigt den Zugang zum letzten Saal. Chrimhilde mit den anstürmenden Hunnen fragt den sterbenden Helden nach dem Nibelungenschatz. Der aber ist von Hagen längst in den Rhein versenkt, und der grimme Held deutet nur nach einer verschlossenen Thüre im Hintergrunde des Saales. Die Thüre springt auf, und statt des goldenen Schatzes liegen hier nebeneinander aufgebahrt alle jene, denen dieser Schatz das Leben gekostet hat: der goldene Siegfried und Brunnhilde, die drei burgundischen Könige und der Sänger von Alzey. Die Burg steht in Flammen, und das Reich der Burgunden geht in Trümmer. In dieser Disposition, die übrigens nie ausgeführt

sondern nur auf vier Quartseiten niedergeschrieben wurde, haben wir es mit einem ausgesprochenen Plane zu thun, den der Autor damals für seine eigene dichterische Erfindung hielt. Aber 17 Jahre später wurden wir eines anderen belehrt. In dieser späteren Zeit nahmen wir nämlich aus psychiologischen Gründen etliche Romane wieder auf, die wir in unserer früheren Jugend gelesen hatten. Unter diesen war Eugen Sue's ewiger Jude, der uns im 11. Lebensjahre in die Hände fiel und bedeutenden Eindruck auf uns machte. Der Roman handelt von einer grossen Erbschaft, welche die Gesellschaft Jesu an sich reissen will und um deretwillen die rechtlichen Erben von der Gesellschaft beseitigt werden. Aber im Schlusskapitel wird die Gesellschaft doch noch um die Millionen betrogen, denn diese Millionen, in einem Kästchen aufbewahrt, werden von dem Verwalter des Vermögens in Brand gesteckt, während der Verwalter zugleich einen Vorhang aufzieht und dem Abgesandten der Jesuiten alle jene beseitigten Erben zeigt, die nun Leiche an Leiche hinter dem Vorhang aufgebahrt liegen. Diese Schlussszene war uns bei dem Entwurf jenes Dramas 17 Jahre zuvor absolut nicht im Bewusstsein, aber es ist ganz offenbar, dass sie sich in ihrem ganzen Charakter, in ihren wesentlichen Elementen und Verknüpfungen in jenen Entwurf unbewusst hereinsubstituiert hat. Man bemerke auch das Progressive in jenem Entwurf. Im Entwurf sind es die Könige, die Helden, das sagenumwobene Nibelungengold, der brennende Saal, das stürzende Reich, die stürmenden Hunnen. In jenem Roman ist es nur eine Familie, ein Orden, ein brennendes Kästchen, eine Millionenerbschaft. Im Entwurf sprangen also die progressiven Elemente ein und nur die charakteristische Situation des Schlusskapitels im Roman hat sich als ein scharf ausgeprägter Elementenkomplex bei dem Suchen nach knappen dramatischen Effekten in den Entwurf des Dramas hereinsubstituiert. Es sind wieder Doppelsubstitutionen und auch wieder unbewusste Ähnlichkeiten, und man mag hierin ein Beispiel haben, welche Rolle die Erinnerungen und Erinnerungselemente sowie unser Substitutions- und Progressionsgesetz bei künst-

lerischen Entwürfen und künstlerischen Produktionen spielen müssen. Der zweite Fall, den wir an uns selber zu beobachten Gelegenheit hatten, betrifft ein historisches Drama, das wir in unserem 28. Jahre, allerdings nur in einzelnen Fragmenten gelegentlich niederschrieben. In diesem finden wir eine Stelle, die von den Priestern in jener Oase der Sahara handelt, die dem Jupiter Ammon geheiligt war.

Fern von Egypten, wo das Sandmeer rings
Die glüh'nden Wellen wirft, da lieget still
Und gross und einsam das Ammonion.
Dort wohnen Priester, edlen Geistes reich,
Und wie ein Hauch des ew'gen Friedens sie
Umfächelt, glauben sie an Liebe noch
Und an das Gute in der Menschenbrust.

Diese Verse schrieben wir wie gesagt im 28. Lebensjahr, aber 14 Jahre später fiel uns eines Tages der Text von Richard Wagners Lohengrin in die Hand. Und hier bei der Gralserzählung trafen wir auf folgende Stellen.

In fernem Land, unnahbar euren Schritten.
Liegt eine Burg, die Monsalvat genannt;
— — — — — — — — — — — — —
Es heisst der Gral, und selig reinster Glaube
Erteilt durch ihn sich seiner Ritterschaft.
Wer nun dem Gral zu dienen ist erkoren,
Den rüstet er mit überird'scher Macht;
An dem ist jedes Bösen Trug verloren!
— — — — — — — — — — — — —

Diese Stellen und überhaupt diese ganze Gralserzählung fallen durch ihre Ähnlichkeit mit unseren Versen über das Ammonion sofort auf. Dennoch hatten wir bei der Abfassung unserer Verse auch entfernt nicht die Gralserzählung im Bewusstsein. Wohl aber hatten wir schon einmal 8 Jahre zuvor, und zwar nur dieses eine Mal, den Text zu Lohengrin in der Hand. Die Gralserzählung hatten wir dieses eine Mal schon gelesen. Und wiederum kann hier kein Zweifel sein, dass die Ähnlichkeit in den beiden zitierten

Stellen eben nur wieder daher kommt, dass sich ein ganzer Komplex von Elementen aus der Gralserzählung bei der Entstehung jener anderen Verse im Gehirn des Autors unbewusst substituierte. Auch in dieser Beobachtung haben wir also einen Fingerzeig, wie in einzelnen Fällen die exakte Analyse der dichterischen oder allgemein der künstlerischen Produktion sehr wohl durchgeführt werden kann. Man redet so manchmal von Plagiaten, künstlerischen Diebstählen oder Nachahmungen, welche sich selbst bedeutende Künstler zu Schulden kommen liessen. Wenn sich bei einem bekannten Komponisten, Dichter oder bildenden Künstler einzelne Tonfiguren, teilweise Themas, poetische Formen oder besondere Arten der Darstellung auffinden lassen, welche auch schon anderweitig verwandt wurden, so sind diejenigen, welche keinen eignen Sinn für das Originelle haben, nur allzuleicht geneigt von solchen Plagiaten zu reden. Aber es verhält sich hiermit nicht anders wie mit dem Vorwurf der Heuchelei und der Lüge, die man so oft von einer politischen oder sozialen Partei wider die Gegenpartei erheben hört. Es ist verhältnismässig sehr wenig bewusste Heuchelei und Lüge, dafür aber unendlich viel Irrtum, Illusion und Täuschung in der Welt, besonders in dem wilden Kampfe politischer Leidenschaften. Das Grundgesetz dieser Irrtümer wie das Grundgesetz der Leidenschaften bleibt immer unser Substitutionsgesetz, und da die betreffenden Prozesse sich wesentlich im Unbewussten abspielen, so kommen sie den Parteien eben auch nicht mit ihrem illusionären Charakter zum Bewusstsein und werden für veritabel genommen. So giebt es auch verhältnismässig wenig bewusstes Plagiat bei der künstlerischen Produktion. Die Erinnerungen des Lebens und diejenigen von anderen Kunstwerken sind eben in viel tausend Elementen im Gehirn des Künstlers niedergelegt und springen bei der schaffenden Thätigkeit unbewusst ein. Was aber einerseits nur Nachahmung und was auf der anderen Seite originelles oder geniales Schaffen zu nennen ist, dafür werden wir das Kriterium wieder in unseren grossen Gesetzen zu suchen haben. Wo ein Neues mit der Macht des Progressiven

heraustritt und mit seinem Komplex von Elementen bewusst und noch mehr unbewusst eine grosse Zahl von Vorstellungen und Erinnerungen zusammenzuschliessen und zu durchdringen weiss, da werden wir die Spuren des Genies zu erkennen haben. Hierin werden wir auch den Nachahmer und den Schüler von dem Meister unterscheiden. Das Hauptmoment sind immer jene progressiven Blitze, die in ihrer Entstehung unbewusst durch Gehirn und Organismus des schaffenden Künstlers zucken. Wir haben in unseren Untersuchungen mehrfach von den Intentionen, von den Gedanken, Vorstellungen und Gefühlen gesprochen, welche sich bei dem Komponisten an der Entstehung eines Tonwerkes beteiligen, sei es bewusst oder unbewusst. In unseren Musikphantomen kommen so viele Blumen, so viele Landschaften vor, und mancher Komponist, bei dessen Werken Blumen oder Landschaften im Phantom auftauchen, wird vielleicht in der Folge anzugeben haben, dass diese Vorstellungen bei der Entstehung seines Werkes ihm nicht bewusst gewesen wären. Aber wir können die Thatsachen unsrer Beobachtungen an jenen beiden Entwürfen eines Dramas S. 293—95 sehr wohl auch auf die Übergänge zwischen den einzelnen Sphären ausdehnen, und es können daher auch solche völlig unbewussten Gedanken oder Vorstellungen eine Rolle spielen, wie sie nachher wieder als Musikphantome auftreten. Auch hierin liegt wieder eine der Schwierigkeiten dieses gewaltigen Problems, von der wir hier nur wünschen, dass die Künstler hierdurch eher zur Selbstbeobachtung gereizt als abgeschreckt werden mögen. Mit diesen Untersuchungen ist ja doch der Glaube an das Wunder, an das empfangene Kunstwerk zerstört, und es bleibt nichts übrig als der wenn auch noch so gewaltigen Fülle der wirkenden Umstände oder Elemente exakt nachzugehen. Dies mag wohl ein harter Weg genannt werden, aber man darf auch nicht wähnen, dass man mit leichter Mühe Probleme lösen könnte, an denen sich die grössten Geister vergangener Jahrhunderte und Jahrtausende vergebens abmühten.

Achtzehnte Untersuchung.

Der Fall Heine-Paganini. Die Musikphantome bei Heine und ihre Übereinstimmung mit den exakt beobachteten Phantomen. Ein weitres Beispiel, wie sich die Anregungen von der Gehörssphäre und die Erinnerungen in dem Gehirn eines Dichters zu grossen psychischen Gebilden zusammenschliessen.

Wir haben S. 286 Heinrich Heine und die Beziehungen seiner Dichtungen zu Phantomen und scharf ausgeprägten Substitutionsprozessen verlassen. In seinen Kunstberichten aus Paris vom Jahre 44 erwähnt Heine das phänomenale Violinspiel Paganinis. Dieser Paganini habe den Hörer bald mit leisem Bogenstrich zu den sonnigsten Höhen emporgeführt, bald wieder in grauenvolle Tiefen versenkt. Er habe mit seiner Violine über grandiose Naturlaute verfügt. Diese Bemerkungen erinnern deutlich wieder an unsere Musikphantome, in denen wir gleichfalls bei dem Spiele der Violine in höheren Tonlagen das ätherische Licht am Himmel und auf Höhen haben erscheinen sehen und wo auch so oft die tiefen dunklen Abgründe aufrissen oder die Naturbilder grandios zur Erscheinung kamen. An jener selben Stelle spricht Heine auch von dem Spiele des Violinisten Ernst und speziell von der schönen Ausführung einer Nocturne. „Man glaubte sich entrückt in eine italienische Mondnacht mit stillen Cypressenalleen, schimmernd weissen Statuen und träumerisch plätschernden Springbrunnen.“ Auch diese Stelle erinnert wieder deutlich an unsere Phantome, so insbesondere an jenen Springquell und das bewegte Wasser, das wir S. 88 bei dem Spiele einer andern Violine registrierten. Diese Übereinstimmung legt den Gedanken nahe, dass bei Heinrich Heine nicht bloss

die andern Phantome eine Rolle spielten, sondern dass ihm auch die ächten Musikphantome nicht fremd gewesen sind. In seinen im Jahre 36 veröffentlichten Florentinischen Nächten findet sich bereits eine längere Ausführung über das Violinspiel Paganinis, aus welcher uns dies deutlich herauszugehen scheint. „Es gibt Menschen," lässt er dort sagen, „denen die Töne nur unsichtbare Signaturen sind, worin sie Farben und Gestalten hören." Er lässt es eine Art zweiten Gesichtes nennen, „eine Fähigkeit, in den gehörten Tönen die adäquaten Klangfiguren zu sehen". Und darnach lässt er einen Erzähler in dieser Hinsicht einen Konzertbericht über das Auftreten Paganinis in Hamburg geben. Paganini betritt die Bühne des Konzertsaales, hager und krank, unschöne schwarze Kleidung und seltsame Verbeugungen. Aber wie er die Violine zum ersten Bogenstriche hebt, da ist die wirkliche Bühne mit einem Male vor dem Erzähler verschwunden, und ein Anderes ist an ihrer Stelle. Paganini steht mit seinem Notenpult in einem heiteren Zimmer im Pompadourgeschmack. Überall kleine Spiegel, vergoldete Amoretten, chinesisches Porzellan, Bänder- und Blumenguirlanden, zerrissene Blonden, Perlen und Diademe aus Goldblech und sonstiger Flitter, wie er sich in dem Studierzimmer einer Primadonna zu finden pflegt. Paganini selber ist verändert, er trägt kurze Beinkleider von lilafarbigem Atlas, eine weisse silbergestickte Weste, einen Rock von hellblauem Sammt mit goldumsponnenen Knöpfen. Das Haar, sorgsam in kleine Löckchen frisiert, umspielt sein rosiges junges Antlitz. Er spielt die Violine, während er so dasteht, er begleitet mit dieser Violine eine neben ihm stehende, gleichfalls in Rococo gekleidete junge Dame. Die Dame sieht in eine Papierrolle, sie bewegt die Lippen, als ob sie sänge. Aber von diesem Gesange kann der Erzähler nichts vernehmen, er hört nur das wirkliche, das wundervolle Spiel Paganinis. Dann in einem zweiten Satze hat sich wieder die Bühne umgewandelt, aber dieses Mal in anderer Weise denn zuvor. Jetzt sind es tiefe Schatten, die das Bild des Meisters umhüllen und aus denen die Violine mit den schneidenden Tönen des Schmerzes hervor-

klagt. Eine kleine Lampe hängt über ihm, und wenn sie manchmal ihr kümmerliches Licht über ihn wirft, dann taucht sein erbleichtes, aber immer noch jugendliches Antlitz auf. Sonderbar ist sein Anzug, er spaltet sich in zwei Farben, die eine gelb, die andere rot. Hinter ihm bewegt sich ein Gesicht, das auf eine lustige Bocksnatur hinzudeuten scheint. Und lange haarichte Hände, die hierzu zu gehören scheinen, greifen manchmal hilfreich herüber in die Saiten der Violine, worauf Paganini spielt. Sie führen ihm auch dann und wann die Hand, die den Bogen hält, und ein meckerndes Beifalllachen accompagniert dann die Töne, die immer schmerzlicher und blutender der Violine entquellen. Zuweilen in der Qualniss dieses Spieles bei dem meckernden Bockslachen erscheinen im Hintergrund eine Menge weiblicher Personen mit hässlichen Köpfen, mit boshaften Zügen und Gebärden. Dann dringen aus der Violine die wildesten Angstlaute und ein entsetzliches Seufzen und Schluchzen hervor, wie man es nie gehört, wie man es vielleicht nie wieder hören wird. Ein fast wahnsinniger Strich macht der Qual ein Ende. In einem dritten Satz ist die Szene wiederum in anderer Weise verwandelt. Geben wir hier ausführlicher den Bericht des Erzählers: „Ich konnte Paganini kaum wieder erkennen in der braunen Mönchstracht, die ihn mehr versteckte als bekleidete. Das verwilderte Antlitz halb verhüllt von der Kaputze, einen Strick um die Hüfte, barfüssig eine einsame trotzige Gestalt, stand Paganini auf einem felsigen Vorsprunge am Meere und spielte Violine. Es war, wie mich dünkte, die Zeit der Dämmerung, das Abendrot überfloss die weiten Meeresfluten, die immer röter sich färbten und immer feierlicher rauschten, im geheimnissvollsten Einklang mit den Tönen der Violine. Je röter aber das Meer wurde, desto fahler erbleichte der Himmel, und als endlich die wogenden Wasser wie lauter scharlachrotes Blut aussahen, da ward droben der Himmel ganz gespenstighell, ganz leichenweiss, und gross und drohend traten daraus hervor die Sterne . . . und diese Sterne waren schwarz, schwarz wie glänzende Steinkohlen. Aber die

Töne der Violine wurden immer stürmischer und kecker, in den Augen des entsetzlichen Spielmanns funkelte eine so spöttische Zerstörungslust, und seine dünnen Lippen bewegten sich so grauenhaft hastig, dass es aussah, als murmelte er uralt verruchte Zaubersprüche, womit man den Sturm beschwört und jene bösen Geister entfesselt, die in den Abgründen des Meeres gefangen liegen. Manchmal, wenn er, den nackten Arm aus dem weiten Mönchsärmel lang mager hervorstreckend, mit dem Fiedelbogen in den Lüften fegte, dann erschien er erst recht wie ein Hexenmeister, der mit dem Zauberstabe den Elementen gebietet, und es heulte dann wie wahnsinnig in der Meerestiefe, und die entsetzten Blutwellen sprangen dann so gewaltig in die Höhe, dass sie fast die bleiche Himmelsdecke und die schwarzen Sterne dort mit ihrem roten Schaume bespritzten. Das heulte, das kreischte, das krachte, als ob die Welt in Trümmer zusammenbrechen wollte, und der Mönch strich immer hartnäckiger seine Violine. Er wollte durch die Gewalt seines rasenden Willens die sieben Siegel brechen, womit Salomon die eisernen Töpfe versiegelt, nachdem er darin die überwundenen Dämonen verschlossen. Jene Töpfe hat der weise König ins Meer versenkt, und eben die Stimmen der darin verschlossenen Geister glaubte ich zu vernehmen, während Paganinis Violine ihre zornigsten Basstöne grollte. Aber endlich glaubte ich gar wie Jubel der Befreiung zu vernehmen, und aus den roten Blutwellen sah ich hervortauchen die Häupter der entfesselten Dämonen: Ungetüme von fabelhafter Hässlichkeit, Krokodile mit Fledermausflügeln, Schlangen mit Hirschgeweihen, Affen bemützt mit Trichtermuscheln, Seehunde mit patriarchalisch langen Bärten, Weibergesichter mit Brüsten an Stelle der Wangen, grüne Kamelsköpfe, Zwittergeschöpfe von unbegreiflicher Zusammensetzung, alle mit kaltklugen Augen hinglotzend und mit langen Flosstatzen hingreifend nach dem fiedelnden Mönche .... Diesem aber, in dem rasenden Beschwörungseifer, fiel die Kaputze zurück, und die lockigen Haare, im Winde dahinflatternd, umringelten sein Haupt wie schwarze Schlangen". Und endlich noch von einem vierten Satze

giebt der Erzähler den folgenden Bericht: „Paganini setzte wieder ruhig seine Violine an, und mit dem ersten Strich seines Bogens begann auch wieder die wunderbare Transfiguration der Töne. Nur gestaltete sie sich nicht mehr so grellfarbig und leiblich bestimmt. Diese Töne entfalteten sich ruhig, majestätisch wogend und anschwellend, wie die eines Orgelchorals in einem Dome; und alles umher hatte sich immer weiter und höher ausgedehnt zu einem kolossalen Raume, wie nicht das körperliche Auge, sondern nur das Auge des Geistes ihn fassen kann. In der Mitte dieses Raumes schwebte eine leuchtende Kugel, worauf riesengross und stolz erhaben ein Mann stand, der die Violine spielte. Diese Kugel, war sie die Sonne? Ich weiss es nicht. Aber in den Zügen des Mannes erkannte ich Paganini, nur idealisch verschönert, himmlisch verklärt, versöhnungsvoll lächelnd. Sein Leib blühte in kräftigster Männlichkeit, ein hellblaues Gewand umschloss die veredelten Glieder, um seine Schultern wallte in glänzenden Locken das schwarze Haar; und wie er da fest und sicher stand, ein erhabenes Götterbild, und die Violine strich, da war es, als ob die ganze Schöpfung seinen Tönen gehorchte. Er war der Mensch-Planet, um den sich das Weltall bewegte, mit gemessener Feierlichkeit und in seligen Rhythmen erklingend. Diese grossen Lichter, die so ruhig glänzend um ihn her schwebten, waren es die Sterne des Himmels, und jene tönende Harmonie, die aus ihren Bewegungen entstand, war es der Sphärengesang, wovon Poeten und Seher so viel Verzückendes berichtet haben? Zuweilen wenn ich angestrengt weit hinausschaute in die dämmernde Ferne, da glaubte ich lauter weisse wallende Gewänder zu sehen, worin kolossale Pilgrime vermummt einher wandelten, mit weissen Stäben in den Händen, und sonderbar! die goldenen Knöpfe jener Stäbe waren eben jene grossen Lichter, die ich für Sterne gehalten hatte. Diese Pilgrime zogen in weiter Kreisbahn um den grossen Spielmann umher, von den Tönen seiner Violine erglänzten immer heller die goldenen Knöpfe ihrer Stäbe, und die Choräle, die von ihren Lippen erschollen und die ich für Sphärengesang halten konnte, waren eigentlich nur das ver-

hallende Echo jener Violinentöne. Eine unnennbare heilige Inbrunst wohnte in diesen Klängen, die manchmal kaum hörbar erzitterten, wie geheimnisvolles Flüstern auf dem Wasser, dann wieder süssschauerlich anschwollen, wie Waldhorntöne im Mondschein, und dann endlich mit ungezügeltem Jubel dahinbrausten, als griffen tausend Barden in die Saiten ihrer Harfen und erhüben ihre Stimmen zu einem Siegeslied. Das waren Klänge, die nie das Ohr hört, sondern nur das Herz träumen kann, wenn es des Nachts am Herzen der Geliebten ruht. Vielleicht auch begreift sie das Herz am hellen, lichten Tage, wenn es sich jauchzend versenkt in die Schönheitslinien und Ovale eines griechischen Kunstwerks.“ Soweit der Bericht Heinrich Heines. Wenn man denselben bislang las, so mochte man ihn wohl nur als das Produkt einer abenteuerlichen Dichterphantasie nehmen. Wenn man ihn aber mit den von uns registrierten Phantomen vergleicht, welche völlig unabhängig von ihm sind, da er unseren Versuchspersonen vor den Beobachtungen nicht zu Gesicht gekommen ist, so mag dieser Bericht Heines fast als ein klassisches Zeugnis für Musikphantome erscheinen. Wir haben die beiden letzten Sätze ausführlich, die beiden ersten aber nur insoweit gebracht, als sie deutliche Analogien zu unseren eigenen Beobachtungen über Musikphantome erkennen lassen. Heine deutet vor seinem Berichte einen tragischen Liebesroman an, den der grosse Violinvirtuos angeblich erlebt haben sollte und in welchem man damals die Erklärung für sein wundervolles Spiel finden mochte. Dieser Roman klingt in den nicht mitgeteilten Stellen der beiden ersten Sätze noch mit, und er giebt denselben dadurch ein gewisses System, eine geschlossene Aufeinanderfolge. Ebenso findet man auch bei den anderen Sätzen eine gewisse geschlossene Folge, einen ziemlich deutlichen Zusammenhang der Phänomene wenigstens innerhalb eines einzigen Satzes. In dieser geschlossenen Folge, in diesem System oder halbbewussten Plane der Darstellung finden wir jenes Moment, welches wir S. 267—70 als das Kriterium der mehr bewussten Phantasieprozesse, des mehr bewussten dichterischen Schaffens

erkannt haben. Die von uns selber registrierten Phantome zeigen einen so geschlossenen Zusammenhang keinesweg, es sind mehr Einzelphänomene, die sich sprungweise aneinanderreihen, was ja auch bei der Berliozischen Symphonie fantastique im Gegensatz zu dem geschlossenen Programm des Komponisten sehr deutlich hervorgeht. Wir schliessen hieraus, dass der Bericht Heines nicht in seinem vollen Umfange die getreue Wiedergabe von wirklich beobachteten Musikphantomen darstellt, sondern dass er auch dichterische Elemente enthält, welche späterhin, sei es bewusst oder unbewusst, von dem Poeten ordnend hinzugefügt wurden. Immerhin kann dieses letztere aber nur von einzelnen Elementen oder Elementenkomplexen gesagt werden, denn eine ganze Reihe von anderen Momenten in jenem Berichte charakterisieren sich in ihrer genauen Übereinstimmung mit unsren eigenen Beobachtungen durchaus als ächte, der bewussten Phantasie fremde Musikphantome. Es ist schon merkwürdig, wie jeder Satz seine ganz besonderen Gruppen von Phänomenen aufweist. Wir haben dasselbe in allen unseren Beobachtungen gefunden und das entscheidende Beispiel sofort bei unserer ersten Beobachtung der Pastoral-Symphonie gehabt. Beim ersten Satze Paganinis haben wir die vielen kleinen Spiegel, die vielen zerteilten Lichter; wir haben dasselbe in dem zerteilten Himmel bei dem Spiele Sarasates und in den sprühenden Diamantfunken bei der Violine Zimmermanns. Paganini erscheint nicht so unscheinbar, so schwarz gekleidet und krank wie in Wirklichkeit, er ist im Phantom jung und blühend und in bunter Kleidung, also auffallend progressiv. Wir haben als Analogon die gemalten, die buntgekleideten Landleute bei Beethoven, die fremden bunten Gestalten bei Liszt und Berlioz und jene Gestalt bei Schumann in der romantischen bunten Kleidung. Diese letztere Gestalt scheint mit den Vögeln, den Blumen und Wellen zu sprechen, ohne dass diese Sprache jedoch gehört wird. So ist es auch mit jener Sängerin bei Heine, die wohl die Lippen bewegt, statt deren Gesang aber nur die Violine Paganinis gehört wird. Im zweiten Satze erscheinen bei Heine die dunklen Schatten, die auch wir bei

so manchem langsamen Satze registrierten. Das Licht der Lampe wirft ab und zu seinen Schein, und so haben auch wir sehr oft beobachtet, wie bei dem Spiel eines Instrumentes die Lichter ab und zu in das Phantom hereinfallen. Das Bocksgesicht haben wir in unseren Schlummerphantomen nach Operetten, und das Analogon des Gelächters mag wohl in der Kirmesmusik und in den andern Gehörsphantomen unserer Versuchsperson B gefunden werden. In der Anzahl weiblicher Personen haben wir wieder die Zerteilung oder Vervielfachung, und die hülfreichen haarigen Hände tragen gerade in ihrer Unbestimmtheit durchaus den Charakter eines Phantoms. Seltsam erschien Heine selber die Doppelfarbe des spielenden Mannes, sie war seiner bewussten Phantasie wohl fremd. Uns kann sie dies weniger sein, denn wir haben zum öfteren und besonders deutlich bei der Melusinen-Ouvertüre gesehen, wie sich die Kleidung einer Person durch das Spiel der Instrumente in Farbe verändert. Die Doppelfarbe mag wohl von Doppelgriffen auf der Violine herkommen. Von einer fast wilden Grösse sind ferner die Phänomene des dritten Satzes. Aber dieser Felsen, an dem sich die Wogen brechen, ist auch uns nicht unbekannt; wir haben ihn als schönes Phantom bei dem Vorspiel zu Tristan und Isolde gesehen, und auch den Gemälden von Hendrich war er nicht fremd. Die Wasser wogen und die Wellen bäumen sich empor, die Wogen färben sich rot und röter: wir haben sehr häufig das Gleiche registriert. Und dann diese Dämonen, die so furchtbar oder grotesk aus der Tiefe aufsteigen: wie haben wir uns die Entstehung dieser seltsamen Ungeheuer zu denken? Wir haben in unseren Schlummerphantomen die Menschen mit den Tierköpfen, wir haben alle jene Fälle, wo sich einzelne Teile und Elemente von einem Phänomen in ein ähnliches substituieren, und wir werden ähnlichen Substitutionen bei unseren Traumanalysen noch in erheblicher Zahl begegnen. Diese grotesken Ungeheuer, die wieder stark an so manche mythologische Vorstellung der alten Kultur- und der Naturvölker erinnern und die für Heine ein so Schreckliches an sich hatten, weil ihm der Grund ihres Entstehens unbekannt war, diese seltsam

zusammengesetzten Gebilde finden ihre Erklärung ganz einfach in unserem Substitutions- und Progressionsgesetz. Die Krokodile haben Fledermausflügel: für ihre Beine und Füsse haben sich eben diese Flügel substituiert. Diese Frauenköpfe haben an Stelle der Wangen die Erscheinung von Frauenbrüsten: es ist ein einfacher Substitutionsprozess, indem das plastischer Hervortretende als ein Progressives für das Schwächere einsprang. Die Hirschgeweihe der Schlangen, die Bärte der Seehunde, das Grün der Kamelsköpfe ist progressiv. Diese Dämonen zerlegen sich ohne Schwierigkeit in ihre Elemente, die Schrecken dieser Hölle können vor unserer Analyse nicht weiter bestehen. Aber merkwürdig ist es, wie diese unschönen Ungeheuer doch als Phantom bei Heine erscheinen konnten. Wir hatten niemals dergleichen in unseren Musikphantomen zu registrieren, und selbst bei Berlioz, wo im letzten Satze der Symphonie fantastique nach den Intentionen des Komponisten dergleichen Ungeheuer auftauchen sollten, blieben sie bei A aus. Liegt die Erklärung in dem Gehirne von A oder in demjenigen von Heine oder in dem Spiele Paganinis? In jenem Kunstbericht aus dem Jahr 44 sagt Heine von Paganini: „Seine Schatten und Lichter waren mitunter zu grell, die Kontraste zu schneidend, und seine grandiosesten Naturlaute mussten oft als künstlerische Missgriffe betrachtet werden.“ In diesen Worten haben wir wohl die Erklärung für das Auftauchen jener Ungeheuer, diese letzteren gehen auf das Spiel Paganinis, und sie deuten auf keinen wesentlichen Unterschied zwischen unseren Phantomen und denjenigen Heines. Paganini musste es eben in seiner Macht gehabt haben, auch das Wildphantastischste mit seiner Violine zum Ausdruck zu bringen, und er musste wohl hierin erfolgreicher gewesen sein als Berlioz. Bezeichnend mag es aber doch sein, dass Paganini sich dem Komponisten der Symphonie fantastique auch geistesverwandt fühlte und in persönliche Beziehung zu ihm trat. Auch für Heine, in dessen Werken so viel Romantik lebendig ist, war Berlioz eine sympathische Erscheinung, und diese durch Töne vermittelten Sympathien zwischen drei verwandten Genies

mögen wir wohl auch wieder als eine Bestätigung der oft erwähnten elementaren Uebergänge zwischen Gehörs- und anderen Gehirnsphären, als eine Bestätigung unseres Hauptgesetzes ansprechen. Fahren wir mit der Analyse der Heineschen Phantome fort. Im vierten Satze bei Heine haben wir die leuchtenden Weltkörper, die sich im Gange der Musik bewegen oder von deren Bewegung die Musik im Phantom ausgeht. Es ist wieder ganz dasselbe, wie wenn sich Wellen und Wolken, Personen und Gegenstände in ihren Bewegungen dem Rhythmus der Musik anschliessen, und hier ist nur noch ein weiterer Substitutionsprozess, indem sich der Ursprung der Musik in den Gang dieser Weltkörper selber verlegt. Diese leuchtenden Körper oder diese glänzenden Knöpfe an Pilgerstäben sind wieder ein Beispiel von Vervielfachung und Licht, hervorgerufen durch das Spiel der Violine, und ihr Leuchten wird auch mit diesem Spiele heller oder schwächer. Bei angestrengter Aufmerksamkeit in der Tiefe des Raumes erscheinen die Pilger mit den weissen Mänteln, und so haben auch wir dann und wann bei einer Erweiterung des Raumes in der Ferne die mehr undeutlichen Gestalten auftauchen gesehen. Die weiter unten skizzierten Fragmente aus Beethovens Eroica mögen noch ein Beispiel hierfür sein. Im vierten Satze bei Paganini erscheint auch im Mittelpunkt des Raumes die schwebende Kugel mit der grossen weltbeherrschenden Menschengestalt. Dieses Schweben einer Menschengestalt im Raume haben wir in den von uns registrierten Phantomen zwar nirgends beobachtet, aber in unseren Traumanalysen werden wir das analoge Phänomen behandeln, wie das Ich über ganze Landschaften und durch weite Räume hinzuschweben oder zu fliegen scheint. Ein allerdings schwer analytisch zu behandelndes, aber auch ein um so instructiveres Problem, da es grundlegende Elemente für die Entstehung des Raumbegriffes, für Vorstellungen und Gedanken klar legt. Merkwürdig ist die Gestalt Paganinis auf dieser Weltkugel. Sie ist über lebensgross. Wir haben dasselbe in Musik- und Schlummerphantomen beobachtet. Sie ist hier wie im dritten Satze einsam, wir

haben in gleicher Weise bei so mancher Symphonie diese einsame Gestalt vor uns gesehen. Wir warfen S. 59 die Frage auf: „Haben wir in dieser Erscheinung etwa die einsame Grösse des Genies?“ Im Phantom bei Heine beherrscht der grosse Virtuos das Weltall. Merkwürdig, dass auch bei manchem Irrsinnigen der Wahn vorhanden ist, das Weltall zu beherrschen. Es giebt Wahnsinnige, die sich für die Beherrscher des Jahrhunderts, die sich für das Weltall, die sich für Heilige, für Gott oder Obergott halten. Aber auch dieser Grössenwahn des Irrsinns steht in einem ungeheueren Kontrast mit dem übrigen so beschränkten Denken dieser Kranken, es ist in dieser Hinsicht kein Vergleich mit den Welten von Gedanken und Gefühlen, mit den Vorstellungen aus Weltgeschichte und Weltall, die bei dem Schaffen oder dem Spiele eines grossen Künstlers in tausend Funken mitwirken oder angeregt werden. Wenn Heine am Schlusse des zweiten Satzes von einem fast wahnsinnigen Strich Paganinis berichtet, wenn im dritten Satz die ungestalteten Gebilde und im vierten dieser Gedanke einer weltbeherrschenden Grösse auftaucht, die beide an die Wahngebilde des Irrsinns erinnern, so können wir dem genialen Virtuosen darum doch ebenso wenig die Elemente des Irrsinns vindizieren als wir etwa das Schaffen eines Shakespeare ein pathologisches heissen dürfen, weil er so wahr und so erschütternd die Phantome eines erkrankten Gehirnes in seine gewaltigen Tragödien einzuflechten weiss. Der Grössenwahn eines Irnsinnigen, ebenso wie seine Verzweiflung und seine convulsivischen Agitationen, dies alles ist ein anderes als die Grösse des Genies und als jene Werke, in denen sein Blick über Welt und Jahrhunderte hingeht und in denen er das Ringen und Leiden seines Herzens zum Ausdruck bringt. Kehren wir zu Heine und seinen Phantomen zurück. Im dritten Satze ist die einsame Gestalt des spielenden Mönches auf der Felsenklippe. Von dieser Gestalt kann man Elemente schon in den früheren Werken des Dichters nachweisen. In den Nordseebildern, die im Jahre 25 veröffentlicht wurden, finden wir folgende Ode:

Es wütet der Sturm.
Und er peitscht die Wellen,
Und die Well'n, wutschäumend und bäumend,
Türmen sich auf, und es wogen lebendig
Die weissen Wasserberge,
Und das Schifflein erklimmt sie,
Hastig mühsam,
Und plötzlich stürzt es hinab,
In schwarze, weitgähnende Flutabgründe. —

O Meer!
Mutter der Schönheit, der Schaumentstiegenen!
Grossmutter der Liebe! schone meiner!
Schon flattert, leichenwitternd,
Die weisse, gespenstische Möwe,
Und wetzt an dem Mastbaum den Schnabel,
Und lechzt voll Frassbegier nach dem Herzen,
Das vom Ruhm deiner Tochter ertönt,
Und das dein Enkel, der kleine Schalk,
Zum Spielzeng erwählt.

Vergebens mein Bitten und Flehen!
Mein Rufen verhallt im tosenden Sturm,
Im Schlachtlärm der Winde.
Es braust und pfeift und prasselt und heult,
Wie ein Tollhaus von Tönen!
Und zwischendurch hör' ich vernehmbar
Lockende Harfenlaute,
Sehnsucht wilden Gesang,
Seelenschmelzend und seelenzerreissend,
Und ich erkenne die Stimme.

Fern an schottischer Felsenküste,
Wo das graue Schlösslein hinausragt
Über die brandende See,
Dort, am hochgewölbten Fenster,
Steht eine schöne kranke Frau,
Zartdurchsichtig und marmorblass,
Und sie spielt die Harfe und singt,
Und der Wind durchwühlt ihre langen Locken

Und trägt ihr dunkles Lied
Über das weite stürmende Meer.

In dieser Ode finden wir eine ganze Reihe von Elementen, die dann auch im dritten Satze bei dem Spiele Paganinis im Phantom erscheinen. Die Stimmen des Meeres sind fast in derselben Weise beschrieben, es werden wohl teilweise Erinnerungen sein, die hier in der Gehörssphäre auftauchen. Schon in der Ode ist es mehr als ein Lebendiges geschildert, lebendig fast ist der Wechsel der Vorstellungen. Das Phantom mit seinen auftauchenden Ungeheuern ist nur die Weiterbildung der lebendigen Wellen, das progressive Einspringen lebendiger Tierformen. In der Ode klingt durch das Stürmen des Meeres deutlich das Spiel der Harfe, im Phantom weitaus progressiver klingt durch das Stürmen des Meeres das wilde Spiel Paganinis. In der Ode steht das einsame Weib an dem Fenster des Schlössleins, der Wind spielt in ihren Locken und trägt ihr dunkles Lied über das stürmende Meer. Im Phantom steht progressiv der noch furchtbarere Spielmann auf der Felsenklippe, unter ihm das noch grauenvollere Meer mit seinen hochaufschäumenden Blutwellen und um das Haupt die Locken wie schwarze Schlangen. Diese schwarzen Locken erinnern wieder an eine andere Ode in eben denselben Nordseebildern.

Es lebt ein Weib im Norden,
Ein schönes Weib, königlich schön,
Die schlanke Cypressengestalt
Umschliesst ein lüstern weisses Gewand;
Die dunkle Lockenfülle,
Wie eine selige Nacht
Von dem flechtengekrönten Haupt sich ergiessend,
Ringelt sich träumerisch süss
Um das süsse blasse Antlitz;
Und aus dem süssen blassen Antlitz,
Gross und gewaltig, strahlt ein Auge,
Wie eine schwarze Sonne.

Auch diese Stelle muss in jenem Phantom mitgespielt haben, denn sie giebt uns die Erklärung für den bleichen

Himmel und die seltsamen schwarzen glänzenden Sterne. Dieser bleiche Himmel ist die noch verstärkte Blässe im Antlitz der Geliebten, und die schwarzen Sterne, nur vervielfacht sind eben ihre glänzenden Augen. Hier mag auch eine Stelle aus der Gartenszene aus Romeo und Julia mitspielen.

Ein Paar der schönsten Stern' am ganzen Himmel
Wird ausgesandt, und bittet Juliens Augen
In ihren Kreisen unterdess zu funkeln.

Diese Stelle musste Heine sehr wohl bekannt sein, denn in seinen „Mädchen und Frauen Shakespeares" hatte er gerade diese Gartenszene besonders zitiert. So kommt das Moment der Vervielfachung zu jenen Augen der Geliebten, und so kommen diese vielfachen Augen als schwarze Sterne an den Himmel des Phantoms. Wiederum aber mag man hieraus ersehen, mit welcher Korrektheit, aber auch in welcher Anzahl sich die Elemente und Erinnerungen aus verschiedenen Zeiten an dem Zusammenschluss eines psychischen Phänomens beteiligen, und wie es in einzelnen Fällen wohl möglich ist, das Schaffen eines Künstlers aus den derzeitigen Anregungen und aus seiner Vergangenheit voll und ganz als ein gesetzmässiges wissenschaftlich nachzuweisen.

Neunzehnte Untersuchung.

Neue Phantome. Wagners Walküre, Beethovens Eroica. Die Entstehung der Musen. Der Einfluss der Musik auf die bildende Kunst, die Dichtkunst und die litterarische Produktion als weitere Beweise für die Allgemeinheit der Übergänge und der beiden Hauptsätze. Entwürfe zu weiteren Untersuchungen in dieser Hinsicht, zu Vergleichen zwischen Gehörs- und Sprachelementen, zu Vergleichen zwischen Musik und Wort in Opern und Liedern und zur Beobachtung der eignen Phantome von Seiten der Künstler. Die Wichtigkeit dieser Untersuchungen für die Künstler selber und die hohe Bedeutung der Kunst für Kulturerhaltung und Kulturfortschritt. Genie und Irrsinn und die allgemeine Dementia der Völker.

Wohl, diesen Bericht Heines über das Spiel Paganinis dürfen wir nach unserer Analyse als ein Zeugniss für unsere Musikphantome und unsere Grundgesetze ansprechen. Die Musikphantome, die wir selber in diesen Untersuchungen registrierten, atmen allerdings nicht die poetische Grösse der Phänomene, wie sie in dem Gehirn eines so geistvollen Dichters aufgehen. Indessen haben wir bei unserer Versuchsmethode auch jedesmal nur einzelne charakteristische Momente aus dem grossen Zug der Phantome herausheben können, und oft genug hat unsere Versuchsperson A bedauert, dass wir uns mit einer so dürftigen Skizze begnügen mussten und dass sie nicht genug geschult oder vielleicht auch nicht genug talentiert gewesen sei, um diese Phantome, soweit sie wenigstens in der Gesichtssphäre auftauchen, mit Farbe und Pinsel auf der Leinwand festzuhalten. Dass dergleichen wohl möglich ist, haben wir an den Gemälden von Hendrich gesehen, und wir halten es daher auch keineswegs für ausgeschlossen, dass sich bald ein genialer Maler

finden möchte, in dessen Gehirn die Musikphantome in ihrem vollen Glanze auftauchen und der uns etwa eine ganze Beethovensche Symphonie mit all ihrer Glut und Schönheit in einem Zuge von Gemälden vorzuführen weiss. Der Einfluss der Musik und der durch sie influierten Phantome auf die bildende Kunst muss ein weitaus bedeutenderer sein, als jetzt ein Künstler wohl ahnen mag. Selbst manchem Irrsinnigen ist etwas von dieser Erkenntniss gekommen, wenn er seine glänzenden Hallucinationen oder Phantome hatte. „Könnte ich malen," rief Einer aus, „ich würde den Teufel malen, so schrecklich, wie ich ihn vor mir sehe." Andere Irren sehen in ihren Hallucinationen Himmel und Hölle in den glänzendsten Bildern, und es kann wohl nicht zweifelhaft sein, dass manches erschütternde Bild über diese Motive in dem Gehirne der Künstler auf gleiche Weise entstanden ist. Eine irre Person sieht als Hallucination einen schönen jungen Mann, den sie für Jesus nimmt. Er hat blondes Haar, und sie erstaunt sich darüber, weil sie sich Jesus immer vorher mit braunem Haar vorgestellt hat. Sie meint aber dann, er sei wohl in der Jugend blond gewesen. Man ersieht hieraus wieder, wie das Blond der Haare, wie diese Farbe in unbewusstem Prozess einspringen musste, und dieser unbewusste Prozess ist es ja auch vorzüglich, weshalb die bildenden Künstler den Ursprung ihrer Werke als Erinnerungselemente bis jetzt nicht erkennen konnten. Der Künstler hat eben eine Menge von Erinnerungen im Gehirn, Erinnerungen von lebenden Personen, Erinnerungen aber auch von anderen Gemälden. Viele Stätten des Kultus waren mit Werken der bildenden Kunst ausgeschmückt, die feierlichen Aufzüge, die prunkenden Feste bei diesen Kulten gaben für die Künstler und die Gläubigen ein überreiches Material zur Bildung solcher Phänomene. Die mythologischen Vorstellungen der Alten spiegeln sich in den Werken ihrer bildenden Künste wieder, und da wir die ersteren wesentlich auf Phantome zurückgeführt haben, so ist der Einfluss dieser Phänomene und speziell der Musik auf die bildenden Künste für uns auch erwiesen. Von manchem Maler der Neuzeit auch wird be-

richtet, dass er die Gestalten, die er auf die Leinwand warf, leibhaftig vor sich gesehen, d. h. mit anderen Worten, dass er nach Phantomen gemalt habe. Von Raphael wird berichtet, dass er lange in sich nach einem Bilde der Madonna gesucht und dass er dieses Bild dann mit einem Male vor sich gesehen und kopiert habe. Wir haben keinen Grund zu der Annahme, dass dieses Bild vor Raphael einen anderen Ursprung hatte oder von anderer Art gewesen sei, wie etwa unser Schlummerphantom des schönen Mädchens das sich melancholisch an eine Säule lehnt, oder wie jene überlebensgrosse Frauengestalt die in ihrer wunderbaren antiken Schönheit nach der B-dur Symphonie Beethovens durch den Hochwald schreitet. In so manchem unserer Musikphantome bei einer grossen Symphonie haben wir wenigstens die Andeutung bedeutend malerischer Schönheit, die Berge, die stürmenden Wälder bei Beethoven, die romantischen Bilder bei Schumann, der stürmende Ozean bei Rubinstein, die reizvollen Gestalten und der groteske Totentanz bei Saint Saëns, das Schlummerphantom der beiden glänzenden Schlitten, der Rosenstrauss mit Vergissmeinnicht umhangen, der helle See mit einem Kranz von Schilf und Wasserlilien und noch eine Reihe anderer mögen als Beispiele malerischer Schönheit bei unseren Phantomen hinzugenommen werden. Neuerdings besuchte A eine Aufführung der Walküre. Im ersten Akt bei dem Liebesduett Siegismunds und Sieglindens erwacht in der Musik der „lachende Lenz“. In der Tiefe des Bühnenraumes springt eine Thüre auf, und der hereinströmende Frühling, die wehenden Lüfte und Blütendüfte umwogen das liebende Paar. In diesem Augenblick taucht bei A ein Musikphantom auf. In der geöffneten Thüre erscheint eine junge Mädchengestalt einen Kranz von gelben Primeln auf dem Haupt. Das Phantom kommt nicht zur vollen Entwickelung, die Pauken im Orchester schlagen zu heftig darein und erfüllen den Raum mit roten Lichtern. A ist auch melancholisch, in diesen Pauken liegt schon der Tod und das nahe Ende dieses Liebesglückes. Am folgenden Morgen erscheint ein Schlummerphantom, ganz ähnlich jenem Musik-

phantom. Dieselbe Mädchengestalt mit dem Kranze von Primeln auf dem Kopf, nur ist die Erscheinung jetzt schöner und schärfer ausgeprägt, von den Primeln ist jedes goldgelbe Blütenblatt deutlich erkennbar und in jedem goldgelben Blütenblatte noch ein roter Punkt. Das Gesicht des Mädchens ist von feiner Schönheit, aber bleich und schwermutsvoll. Dann plötzlich unter dem Blütenkranze erscheinen rote Blutstropfen, und sie rinnen Tropfen um Tropfen über die weisse Stirne des Mädchens herab. Das ist wohl ein schönes malerisches Bild. Die roten Blutstropfen sind für uns leicht analysierbar. Im Frühling wird man so manches Mal von einem Regenschauer überrascht, dann laufen die Regentropfen über Stirne oder Antlitz herab, auch Schweisstropfen auf der Stirne können wohl dasselbe thun. Die Blutstropfen im Phantom sind eben nur solche Wassertropfen, statt deren Wasserfarbe sich progressiv die blutrote Musikfarbe des Paukenschlages substituiert hat, unbewusst wohl noch beeinflusst durch jenen Gedanken an den nahen blutigen Tod Siegmunds. Diese Blutstropfen geben dem Phantom etwas Phantastisches und sie charakterisieren dasselbe dadurch eben gerade als ein Phantom. Aber in diesen roten Tropfen und in der ganzen Erscheinung dieser, wie zu einem Opfer mit einem Blumenkranze geschmückten melancholischen Gestalt liegt doch auch wieder ein Hauch ergreifender Poesie. Und bei manchem Werke der bildenden Kunst, bei manchem Gemälde von geheimem Zauber mögen wir wohl versucht sein, an eine ähnliche Entstehung zu denken. Am 7. Dezember 1896, während wir mit dem zweiten Teile dieser Schrift beschäftigt waren, besuchten wir mit A ein Symphoniekonzert samt der Generalprobe zu demselben, und wir wollen an dieser Stelle hierüber noch einiges aus unserem Protokolle mitteilen. In der Generalprobe am Vormittag wurde zuerst der heitere Orchestersatz von Saint Saëns, „le rouet d'Omphale“, genommen, in welchem nach den Intentionen des Komponisten geschildert werden soll, wie der starke Herkules in Frauenkleidern bei der schönen Königin am Spinnrocken Dienste leistet. Darnach folgte in vier Sätzen Beethovens gewaltige Eroica.

A wusste zum voraus, dass diese Symphonie in ihren Vorstellungen zu dem Leben Napoleons in Beziehung stehen sollte. Aber es war A unmöglich, die Flut der Gedanken und Vorstellungen in diesem speziellen historischen Sinne zu leiten. Es traten auch keine militärischen Bilder auf, keine Fahnen und blitzenden Waffen und keine Erinnerungen von Pferdegetrabe, Militärmusik oder Kanonenschlägen, wie wir sie bei der Versuchsperson B registrierten und darnach begründeten. Es erschienen auch nicht die stürzenden Felsen und Wasser wie bei jenem Kampfe den Franz Liszt in einer symphonischen Dichtung schilderte, es erschienen keine Schlachtszenen und selbst kein Feld mit blutgefärbten Quellen. In dem übermächtigen ersten Satze tauchte im Phantom eine Masse von Menschen auf und von diesen deutlich geschieden eine einzelne Gestalt, welche jedoch in Beziehungen zu den ersteren stand. Die einzelne Gestalt hing mit dem heroischen Thema zusammen und die grosse Masse mit dem übrigen begleitenden Orchester, bei welchem gerade in diesem Satze und in der ganzen Symphonie die einzelnen Instrumente merkwürdig individualisiert sind, ohne jedoch dabei ihren Charakter als Masse zu verlieren. Das Phantom, die Gestalt und die Masse sind jedoch in weiter Entfernung und nur unbestimmt. Vielleicht mag für Beethoven der Held, an den er wohl zunächst bei der Entstehung des Werkes denken mochte, auch etwas ferne, fremd oder unbestimmt gewesen sein. Der weite Raum deutet jedoch auf Grösse. In diesem ersten Satze erscheint noch ein anderes merkwürdiges Phantom. Ein weites ödes Feld thut sich auf, und über das weite öde Feld schreitet eine Frauengestalt, überlebensgross und von auffallender klassischer Schönheit. Diese Gestalt mag uns sofort an jenes Schlummerphantom nach der B-dur Symphonie S. 146 erinnern. Diese B-dur Symphonie wurde von Bethoven nach der Eroica komponiert, und auch sie soll einen Untergrund von welthistorischen Ideen haben. Im zweiten Satze der Eroica, dem grossen Trauermarsche, der aber über den Rahmen eines blossen Marsches weit hinaus geht, erscheinen wiederum nicht die konventionellen Vorstellungen von

Leichenwagen und Leichengepränge oder einem trauernd nachschreitenden Gefolge. Bei jener schon einmal hervorgehobenen Stelle, wo der Schmerz durch alle Instrumente reisst und nur die Posaunen den Hörer vor dem Versinken bewahren, erscheint ein Phantom, wie der Held ins Grab sinkt. Es ist ein ungewöhnlicher Schmerz, er ist gewaltiger, als wenn der Sarg mit einem gewöhnlichen Toten in die Gruft gesenkt wird, und um so gewaltiger oder ungewöhnlicher auch ist diese Gruft im Phantom. Ringsum starren die Felsen empor, und mitten in diese starrenden Felsen hinab sinkt die verdunkelte Gestalt des Helden. Dieses Phantom ist näher, und es ist daher auch mindestens zweifelhaft, ob die Felsengestade Helenas mitspielten. Für diese starrenden Felsen mögen die entscheidenden Elemente wohl eher in der Musik zu suchen sein. Auffallend ist die Verarbeitung und der Gang des heroischen Themas, wie wir sie schon S. 279 andeuteten. Im ersten Satze klingen manchmal sanftere Weisen auf, aber das heroische Thema schreitet gewaltsam darüber hinweg. „Diesem Helden lächelt nur manchmal das Glück", sagt A unter dem Eindruck dieses Satzes, „oder er selber wirft mit flüchtigem Lächeln nur manchmal einen Blick nach den sonnigen Bildern des Glückes." Liegt nicht in diesem Moment eher ein Zug aus dem Leben Beethovens selber, für den auch nur manchmal das Glück ein vorübergehendes Lächeln zeigte? Ist es nicht das charakteristische Moment allen genialen Ringens? In diesem ersten Satze geht manchmal ein Zweifel an dem Erfolge auf, ein vorübergehendes Misstrauen in die eigne Kraft, das dann wiederum gewaltsam von dem heroischen Thema niedergekämpft wird. Dieser Zweifel, dieses vorübergehende Misstrauen sind jedem Genie bekannt, es sind die Schmerzen der Dichter, der Künstler und die Sorge um die Vollendung des in Angriff genommenen Werkes. Es mag aus alledem wohl wahrscheinlich sein, dass Beethoven bewusst oder unbewusst in dieser Symphonie mehr das Ringen seines eigenen Lebens oder allgemein das Ringen des Genies in

einer Welt von Tönen zum Ausdruck brachte.[1] Doch zu unsern Beobachtungen zurück. A kommt von der Probe nach Hause, geht zu Tisch und empfängt einen Besuch mit kurzer Unterhaltung. Darauf legt sich A etwas zu Ruhe hin, und jetzt erscheinen die Schlummerphantome. Zuerst ein junges Paar. Ein hochgewachsener junger Mann in phantastischer Kleidung, er trägt einen griechischen Chiton von weisser Farbe und mit einem purpurnen Saume umrandet. Ein junges Mädchen dazu von halb griechischem, halb deutschem Typus. Die beiden kommen Hand in Hand und heiter einen Feldweg daher gegangen. Dieses Phantom frischen Kolorits geht offenbar auf Sait-Saëns zurück. Nach ihm erscheint ein Anderes, anders in den Farben und anders in der Stimmung. Ein Hügel taucht auf, in der Form eines Grabhügels, aber weitaus grösser und höher. Eine mächtige Felsenwand starrt hinter ihm in die Höhe. Der ganze Hügel, dieses offenbare Heldengrab, ist mit hohen Gräsern bewachsen, und an diesen Gräsern hangen unzählig viele Tropfen. Dieses Phantom ist offenbar die Weiterbildung jenes Musikphantoms im zweiten Satze der Symphonie. Der Held ist versunken, hier ist sein Grab. Die Tropfen hängen wie unzählige Thränen an den Halmen. Es ist eine Weiterbildung. es ist etwas Malerisches und Ergreifendes an diesem Phantom, ebenso wie an jener Mädchengestalt mit dem Kranze von Primeln und den über die Stirne rinnenden Blutstropfen. Nach diesem Phantom erscheinen noch ein paar weitere, die keinen Bezug auf die vorausgegangene Musik haben. Sie gehen jedoch auf jene Unterhaltung mit dem Besuche zurück, und sie zeigen wenigstens in dieser Folge mit jenen beiden Phantomen wieder ein Zeitgesetz. Dieses Zeitgesetz, wenn auch nicht ganz so deutlich, geht auch noch aus weiteren Schlummerphantomen nach der Eroica hervor. Am folgenden Tage, nachdem am Abend zuvor noch das Hauptkonzert gehört worden war, erschienen nämlich wieder während der Mittagsruhe eine Reihe schöner Schlummerphantome.

[1] S. auch den Anhang über Beethoven.

Zuerst ein weites Feld. Eine überlebensgrosse Mannesgestalt schreitet darüber. Es ist eine düstere Gestalt, nur um das Haupt blitzt es wie ein Goldreif. In bedeutender Entfernung hinter ihm folgt eine Masse von Gestalten nach. Zu ihnen wendet sich der Führer um, er hebt die Hand und deutet mit dem Finger. Diese helle Hand und dieser Finger bleiben noch eine Weile, während das übrige Phantom schon verschwunden ist. Es ist etwas Grosses und Malerisches in diesem Phantom, es geht offenbar auf den ersten Satz der Symphonie zurück. Als zweites Phänomen erscheint das Innere einer mächtigen Kathedrale. Der Raum ist übermässig erweitert, er ist weitaus grösser als das Innere des Kölner Domes. An den Wänden sind mächtige dreifache Bogenfenster. Diese Kathedrale mag wohl auf den zweiten Satz zurückgehen. Der übermässig erweiterte Raum in Dimensionen, wie sie von A in einem wirklichen Dome nie gesehen wurden, erinnert an den weiten Raum im Phantom Heines bei dem vierten Satze Paganinis. Doch haben wir im Gegensatz zu Heine keinen Grund zu der Annahme, dass es sich hier um einen Raum handelte, den nur ein angebliches Auge des Geistes zu sehen vermag. Wenn wir auch diese Elemente der Grösse speziell nicht als Erinnerung analysierten, so kann für uns doch nach allen unseren anderen Analysen kein Zweifel sein, dass auch hier nur ein Substitutionsprozess stattgefunden hat. Als drittes Schlummerphantom erscheinen einige Gruppen von Menschengestalten. Es sind Marmorgestalten, sie sind weiss wie Marmor. Aber dieser Marmor lebt, und die Gestalten ringen die Hände wie in stummem Schmerze. Ein seltsames Phantom, aber es geht offenbar gleichfalls auf den zweiten Satz der Symphonie zurück und auch wieder auf die Erinnerungen klassischer Schönheit. Diese drei Phantome scheinen also wiederum unserem Zeitgesetze zu folgen. Nach diesem aber kommt ein anderes, welches auf die Komposition von Saint-Saëns zurückweist und daher nicht deutlich in unserem Zeitgesetze liegt, denn auch im Abendkonzerte folgte die Symphonie erst nach dieser Komposition. Doch mögen vielleicht Gedanken während des Konzertes oder

vielleicht auch das Hinzutreten von Momenten aus der Probe hier abändernd gewirkt haben. In diesem vierten Schlummerphantom erscheint eine junge Frauengestalt an einer Säule. Sie hat die Hände leicht über der Brust ineinander gelegt, sie sieht nach einer Stelle, wo etwas wie eine dunkle grosse Gestalt ist, und sie lacht. Ihr Kopf hat deutschen Typus mit braunem Haar, ihre Kleidung ist halb griechisch, halb modern. Ein weisses Unterkleid und darüber ein Oberkleid, gelb mit weissen Rauten. Diese Rauten erscheinen uns interessant, sie erinnern an die Terrassen bei anderen Werken von Saint-Saëns, sie scheinen auf die Musik zurückzugehen. Als fünftes Schlummerphantom erscheint darnach ein grosser Zug von Menschen. Sie schreiten vorüber, eine Strasse entlang. Neben an der Strasse, unbekümmert um den Menschenzug, spielen ein paar Kinder im Sande. Dieses Phänomen weist offenbar wieder nach der Symphonie, und die Kinder mögen uns wie eine Allegorisierung jener sanften Weisen erscheinen, an denen im ersten Satze das heroische Thema vorüberschreitet und die auch im vierten Satze manchmal sehr schön aufklingen. Endlich erscheint noch ein sechstes Schlummerphantom, ein Phänomen von malerischer Schönheit und von einer geheimnissvollen Poesie durchweht. Es ist Nacht und dunkel. Aber in dem Dunkel steht eine junge Frauengestalt und hebt mit der Hand eine rote Fackel empor. Die Fackel wirft ihren Schein über das junge Weib, über das schöne und düstre Antlitz. Über ihren dunkelblauen Mantel, in dem der Wind zu spielen scheint, und über ein einsames Haus, vor dem die Gestalt zuerst steht. Die Gestalt schreitet weiter, eine Terrasse hinab und einen Felsen empor. Hinter dem Felsen sehe ich nun ein weites stürmendes Meer, ich sehe es als ob ich in der Nähe dieser Gestalt stünde. Alles ist Nacht, das Meer ist dunkel, nur die Fackel wirft ihren roten Schein darüber. Jetzt hebt die Gestalt die Fackel empor und schleudert sie hinab in das stürmende Meer. Das Bild wird dunkel, nur ein matter Schein liegt noch über den Wogen, da wo die Fackel versunken ist. Mich ergreift es wie ein tragisches Gefühl. Das Phantom verschwindet.

Während der Symphonie am Abend dachte A. an eine früher gelesene historische Tragödie. In einer der letzten Szenen dieser Tragödie steht der Held in einer stürmenden Wetternacht. Er hebt eine Fackel empor und leuchtet damit in die Dämmerung ringsum, in der ihm als Hallucination die Schaaren toter Freunde und Feinde auftauchen. Er schleudert die Fackel zur Erde und setzt den Fuss auf den verlöschenden Glutrest. Erinnerungselemente aus dieser Scene haben wohl bei unserem letzten Schlummerphantom im Gehirne von A. mitgespielt. Ferner wurden in dem Konzert ausser den erwähnten Orchesterwerken auch mehrere Konzertstücke für Violine von dem Virtuosen Willy Burmester vorgetragen. Unter anderm ein „Air“ aus der Orchestersuite (D-dur) von J. S. Bach, in welchem die Resignation eines Künstlers gross und schön zum Ausdruck kam. Bei den tieferen Tonlagen der Violine tauchten als Musikphantome hier massige Gebilde von grauer Farbe auf, und ganz ähnlich war auch der Felsen in unsrem letzten Schlummerphantom. Man vergleiche ferner diese Thatsache und dieses Phantom mit jenen Phänomenen, die bei Heine im dritten Satze Paganinis auftraten. In beiden Fällen spielt ein Violinvirtuos, in beiden Fällen die einsame Gestalt auf dem Felsen und das stürmende Meer zu Füssen. Dort aber der progressive spielende Mönch und hier die progressive Fackelträgerin, eine merkwürdige, eben nur als Musikphantom erklärbare Substitution von Fackel und Violinspiel, dabei beide jedoch in Beziehung zu den stürmenden Wogen, einmal sie bewegend, das andremal sie beleuchtend. Es geht aus alledem wohl hervor, dass das Violinsolo in unsrem Konzert an dem letztskizzierten Schlummerphantom mitbeteiligt war, wenn auch im übrigen jedenfalls die Eroica einen nicht minderen bestimmenden Einfluss auf dasselbe ausgeübt hat. Da ist auch noch ein weiterer Umstand, der bei der tieferen Betrachtung hier auffallen mag. Diese Frauengestalt hat ein schönes düstres Antlitz. In ihrem dunkelblauen Mantel spielt der Wind, und mit der Fackel leuchtet sie über das stürmende Meer. Ist das nicht das ausgesprochene Bild einer Melpomene, einer tragischen Muse? Im ersten Satze

der Eroica taucht die überlebensgrosse schöne Frauengestalt auf, wie sie über ein weites ödes Feld hinschreitet. Und eine ganz ähnliche Gestalt schreitet im Schlummerphantom durch den Hochwald nach der B-dur, welche gleichfalls einen welthistorischen Untergrund haben soll. Ist diese ernste schöne Frauengestalt nicht wiederum das ausgesprochene Bild einer Klio, einer Muse der Geschichte? Wir haben die mythologischen Vorstellungen wesentlich als Phantome und verwandte Phänomene erkannt, und wir werden offenbar auf einen ganz ähnlichen Ursprung hinsichtlich der Musen geführt. Manche unserer Musik- und Schlummerphantome haben ein Etwas an sich, das wohl ein Dichtergemüt ergreifen mag. Wir haben oben jene jugendliche Frauengestalt mit dem schwermütigen Antlitz, mit dem Blumenkranz und den rinnenden Blutstropfen. Wir haben die schönen Phantome bei der Eroica und zuletzt diese Fackelträgerin. Die künstlerische und speziell die dichterische Produktion setzen an einzelnen stark progressiven und unbewusst einspringenden Momenten an, und es ist durchaus begreiflich, dass bei einem Dichter die Produktion beginnen kann, wenn Phantome der geschilderten Art in ihm auftauchen. Es werden häufig einzelne Gestalten sein, gleich den von uns beschriebenen, und diese, von dem naiven Glauben so gefasst, als ob sie aus einer anderen höheren Welt stammten, werden zu Musen, welche den Dichter zu seinem Gesange begeistern. So entsteht auch der Glaube der alten Inder und anderer Völker, dass die Musik und die Künste von den Göttern stammen. Wir sagten früher, wie die mythologischen Vorstellungen von den Dichtern zum Ausgangspunkte ihrer Schöpfungen genommen wurden. Auch hier handelt es sich um einen Anregungsprozess ähnlich dem eben erörterten, die mythologischen Vorstellungen sind als Phantome sehr stark progressiv und als solche im Gehirn des Dichters oder allgemein des Künstlers auch ergreifend. So muss auch in dieser Hinsicht eine mächtige Wirkung überhaupt von der Musik nach der Dichtkunst hin stattgefunden haben. Wir haben die Musikphantome bei Heine, aber sicherlich wurde das Gehirn dieses Dichters

auch in anderen Fällen nicht selten durch Musik zur dichterischen Produktion angeregt und bestimmt. Es sind Elemente musikalischen Ursprungs in den klingenden Rhythmen dieses Dichters ebenso wie in denjenigen vieler anderer Poeten. Umgekehrt aber in schöner Wechselwirkung hat die Tonkunst auch wieder so viele ihrer Elemente von der Dichtkunst entnommen. So manches Lied Heines, so viele Verse anderer Poeten wurden von den Tonmeistern in die Welt der Musik umgesetzt. Wie kamen die Komponisten zu dieser Anlehnung? Es ist ein rhythmisches Element in der gebundenen Rede, es ist die Betonung, es ist der gleiche und der absolute Klang der Worte. Das sind Elemente, die in die Gehörs- und Tonsphären gehören. Die Poesie arbeitet eben auch mit den Elementen dieser Regionen. Die Frage streift hier in das Gebiet der Sprache hinüber, ihre Lösung ist von der Auflösung der Gehörsphänomene in ihre Elemente abhängig und soll wegen des mächtigen Umfanges des sprachlichen Gebietes von uns an anderer Stelle in Angriff genommen werden. Die Sprache, die Worte, die Laute und ihre Verbindungen zerlegen sich in selbständige Elemente, und das Grundgesetz ihrer Bildung muss unser Substitutions- und Progressionsgesetz sein. An dieser Stelle sei nur angedeutet, wie Musik und Sprache und insbesondere die gebundene Rede vielfach die gleichen Elemente aufweisen. Indessen sind es diese Elemente in den Gehörssphären auch entfernt nicht allein, welche die Einwirkung der Poesie auf die Tonkunst darstellen. In vielleicht noch bedeutenderem Masse sind es vielmehr die auf anderen Wegen entstandenen progressiven Vorstellungen und Gedanken der Dichter, welche auf die Komponisten einwirkten. Die Komponisten suchen für das Lied, für die Vorstellungen und Ideen eines Dichters den adäquaten Ausdruck durch Töne. Sie schaffen Ouvertüren zu Dramen oder symphonische Dichtungen über dieselben, sie haben die Oper geschaffen, in welcher die Musik mehr oder weniger sich dem Inhalt des gesungenen Wortes anschliessen soll. Wie kommen, um wieder in der Beweisführung unserer sechsten Untersuchung zu reden, wie kommen die Komponisten dazu, den Inhalt oder Sinn des Wortes so

durch Töne wiedergeben zu wollen? Wie kommen so viele Menschen dazu, diese Absicht der Komponisten für durchaus realisierbar zu halten? Diese Menschen und jene Komponisten müssen offenbar eine Ahnung davon haben, dass durch bestimmte Vorstellungen und Gedanken auch nur ganz bestimmte Töne und Tonkombinationen angeregt werden. Sie müssen eben eine Ahnung von dem haben, was wir in diesen Untersuchungen auf Grund von Phantomen nachwiesen und in unseren Hauptsätzen genauer formulierten. Kein Komponist wird die Vorstellung von Licht mit tiefen Bässen schildern. Keiner wird die Grösse mit kurzen Rhythmen nehmen, keiner eine leicht hinwogende Welle mit grossen Intervallen und Kontrasten zeichnen, keiner die Funken anders als mit zuckenden, abgestossenen, springenden Tönen. Wir haben früher erwähnt, wie bei so vielen Komponisten der gewaltsame Tod durch Paukenschläge gegeben wird. Es wäre überaus interessant, wenn das ungeheure Beobachtungsmaterial, das in den Werken der Opern- und Liederkomponisten vorliegt, in dieser Hinsicht durchforscht und festgestellt würde, welche Tonelemente zu ganz bestimmten Vorstellungen, Gedanken oder Gefühlen gehörten. Die Themas der grossen Komponisten, die Leitmotive Richard Wagners wären wohl eines besonderen Studiums wert, und bei alledem würde eine hinzugenommene Prüfung auf Musikphantome stets die leitenden Fingerzeige geben. Es liegt hier eben eine ganze Welt von Untersuchungen, zu denen sich auch noch jene innerhalb der Gehörssphäre selber gesellen, die wir an dieser Stelle auch nur andeuten können. Im Irrsinn kommen musikalische Gehörshallucinationen vor. Ein Irrer tanzt in seiner Zelle zu einer Musik, die nur er allein hört. Manche Irren sind sich des Ursprungs dieser Hallucinationen bewusst, sie erkennen, dass die Musik nur in ihrem Kopfe ist, es sind offenbare Gehörsphantome. Bei unserer Versuchsperson B haben wir das Phantom des Kirmeswalzers und der militärischen Trauermusik sowie S. 75 die Hallucination eines Tanzes. Bei A tauchen S. 140 die Erinnerungen aus der Musik zu Siegfried als Schlummerphantome in der Gehörssphäre auf, und ebensolche Phantome

hat der Autor von sich selber S. 148 nach einem Symphoniekonzerte registriert. Ferner hörte der Autor ein anderes Mal Abends ein Konzert mit einer seltsamen, etwas wilden Zusammenstellung von Instrumenten. Wir tranken dazu ein ungewohntes Bier, das uns etwas betäubte, und in der stillen Nacht hörten wir dann bei dem Erwachen nie gehörte Melodien. Es waren offenbare Gehörsphantome, die wir jedoch nicht analysieren konnten. Von Palästrina erzählt man, dass er selber berichtete, wie er seine Melodien nur singenden Engeln nachgeschrieben habe. Also derselbe Fall, wie wir ihn am Eingang dieser Untersuchung auch von Künstlern auf anderem Gebiete als Phantom nachwiesen. Vielleicht können Fachmusiker mit Phantomen in der Analyse hier noch weiter gehen und wesentliche Beiträge zur Zerlegung der Gehörsphänomene, zum Substitutions- und Progressionsprozess und zur Entstehung von Tonwerken liefern. Nur darf man hier den Unterschied zwischen erregten Vorstellungen oder erregten Erinnerungen und den Phantomen nicht ausser Acht lassen, da die letzteren nur allein zu exakteren Beobachtungen sich eignen. Ebenso wäre es auch wünschenswert, wenn sich Fachmusiker nicht bloss mit Gehörsphantomen sondern auch solche mit Phantomen in den anderen Sphären fänden und sich an diesen Untersuchungen beteiligten. Übrigens, um auch noch diese Frage hier zu streifen, hat die Musik auch auf die allgemein literarische und speziell selbst die wissenschaftliche Produktion einen nicht zu unterschätzenden Einfluss ausgeübt. Im Gehirn der Schriftsteller, der Forscher finden eben dieselben Übergänge und Anregungen statt, wie im Gehirne der Künstler. Der Autor selber hatte einmal eine Zeit, wo während langer Monate die produktive Thätigkeit stark zurückgetreten war. Da besuchten wir, nachdem wir auch lange vorher kein Konzert gehört hatten, ein solches von Hans von Bülow, in welchem derselbe ausschliesslich Beethovensche Orchesterwerke in seiner genialen Weise zur Wiedergabe brachte. Am zweiten Tage nach diesem Konzert begann

[1] Vergl. auch den Anfang.

bei uns wieder die produktive Thätigkeit und dauerte in ungewohnter Stärke mehrere Monate lang an. Während wir die Symphoniekonzerte für diese Untersuchungen besuchten, konnten wir ebenso in den nächstfolgenden Tagen sehr häufig eine Erhöhung der produktiven wissenschaftlichen Thätigkeit an uns wahrnehmen. Es ist offenbar das Analogon zu der erhöhten Phantombildung in den auf Musikaufführungen folgenden Tagen und Nächten. Die wissenschaftliche Erkenntniss, die vorschreitende Forschung durchläuft von Moment zu Moment ein erstes Stadium, das Stadium der Einfälle, der momentanen Vergleiche, der Gedankenblitze. Dies sind Progressionsprozesse, und sie können sich wohl bei der vorsichtig nachschreitenden Forschung als Illusionen oder halbe Wahrheiten erweisen. Aber sie sind ein mächtiges und unentbehrliches Begleitmoment der vorschreitenden Erkenntniss, und sie fördern diese letzteren um so sicherer, je umfassender und grösser ihr Inhalt, je weiter der Blick ist, den sie eröffnen. Das aber ist auch das Wesen der grossen Kunst, das Wesen der Vorstellungen und Gedanken, die durch das Werk eines grossen Künstlers und in hervorragender Weise gerade durch das Werk eines grossen Tonmeisters angeregt werden. Darum ist die Beschäftigung mit der grossen Kunst auch ein mächtiges Förderungsmittel für die Wissenschaft, und beide, Kunst und Wissenschaft, Wahrheit und Schönheit, schreiten als ein schönes Dioskurenpaar auf den Höhen der Menschheit über dem kleinen Leben, über seinen zahllosen Irrtümern, Roheiten und Hässlichkeiten hin. Die grosse Masse der Menschen klimmt nie zu dieser Höhe empor, aber von hier, von den Wissenschaften und den Künsten dringt doch so viel hinab, um die Völker in dem rastlos vorschreitenden Weltprozesse vor Stagnation, vor Katastrophen oder vor der allgemeinen Dementia soweit möglich zu wahren und die Gehirne im Fortschritte lebendig regsam zu erhalten. Freilich können sie dies nur dann, wenn diese Gehirne der Völker der grossen Masse nach auch noch die Kraft besitzen, diese Anregungen in sich aufzunehmen und einzelne Glieder als Künstler und Forscher

zu jenen Höhen emporzusenden. Der Irrsinn giebt uns das furchtbare Beispiel der abnehmenden Gehirnkraft. Die Haupterscheinung ist die grosse Schwächung, die Dementia; aus dieser hebt sich der Wahn, die Tobsucht progressiv heraus, und sie verläuft in den sekundären Zuständen der Verwirrtheit oder des Idiotismus. Analog sind die Vorgänge bei dem Rückgange der Kultur oder dem Untergange der Völker. Wenn die grosse Dementia beginnt, wenn auf der allgemeinen Gehirnschwäche der Wahn und die Irrtümer aufwuchern, wenn der Autoritätsglaube und die persönlichen Gewalten immer grösser werden, wenn kriegerische Tobsucht und Fanatismus ihre verwüstenden Orgien feiern oder wenn die allgemeine Verblödung eintritt, dann können Kunst und Wissenschaft auch nur noch Schein und Illusion sein, und sie können nicht mehr aufgehen in den beschränkten Gehirnen. Das ist es eben, um speziell wieder von der Kunst zu reden, was das wirklich künstlerische Schaffen auszeichnet: Die umfassende Thätigkeit, die volle Energie eines entwickelten Gehirnes. Man hat manchesmal darauf hingewiesen, dass so mancher Künstler im Irrsinn untergegangen ist. Aber dies mag uns nicht erstaunen, denn das Gehirn eines Künstlers hat nur allzuhäufig auch die übermässigen Leistungen zu erfüllen. Es gab manchen kranken, es gab selbst manchen mit partiellen Psychosen behafteten Künstler. Aber die Kunst ist ein Progressionsprozess, und wir haben die Übergänge zwischen den vielen organischen und psychischen Sphären. Auch das Pathologische ist ein Progressionsprozess, und so kann es wohl vorkommen, dass gerade das Progressive in dem pathologischen Prozess eines Organs oder einer psychischen Sphäre auf jene anderen psychischen Sphären erregend einwirkt, in denen sich die Elemente zur künstlerischen Produktion zusammenschliessen. Die Krankheit einer organischen Partie oder die partielle Psychose einer Sphäre können also mit ein Grund zur künstlerischen Produktion in andern Sphären werden, aber dies ist kein Grund die letztere geringer zu schätzen. Im Gegenteil werden durch diese künstlerische Produktion rückwirkend auch jene partielle Psychose

oder jene pathologischen Prozesse wieder erregt und verstärkt, und wenn der Genius im Gehirne des Künstlers dem furchtbaren Irrsinn weicht oder wenn er um der Schönheit willen dem Künstler die Brust ausräumt, dann mag man wohl eher an einen Helden denken, der um der Freiheit willen auf der Walstatt die Wunden entgegen nahm oder Siechtum und frühes Ende für sich gewinnt. Wir wollen schweigen von den Irrtümern so mancher Philosophen über Gehirnarbeit und so mancher Anderer, welche die Geschichte des Genius schrieben. Für viele Gelehrten sowohl wie für die grosse Masse ist das geniale Schaffen nur angebornes Talent. Aber wir glauben, dass es im ureigensten Interesse der Künstler liegt, wenn wir den Glauben an die Schöpfung eines Kunstwerkes aus Nichts zerstören und den Mystizismus auf diesem Gebiete vernichten. Wenn wir dafür den Nachweis erbringen, dass sich das Kunstwerk nur in der Arbeit von tausenden organischen Elementen und erworbenen Erinnerungen zusammenschliesst oder dass es nur die goldene Ernte nach dem Schaffen und den Mühen eines erheblichen Stückes Menschenleben ist.

Zwanzigste Untersuchung.

Die Frage, weshalb die Richtungen in der Tonkunst und die Urteile über Tonwerke und deren Wiedergabe so weit auseinander gehen. Die Schwierigkeiten bei der Lösung dieser Frage, bedingt durch die grosse Komplexität der Erscheinungen und die grosse Zahl der sich durchkreuzenden Verhältnisse. Noch einmal die Rolle der Gefühle. Die Gefühle als selbständige Momente und selbständige erregte Erinnerungen. Die leichte Erregbarkeit und die starke Position der Gefühle im Gehirn. Die Gefühle als unbewusste Begleitmomente und ihre Notwendigkeit für das geniale Kunstwerk. Die Verhinderung der Entstehung, Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken durch widersprechende Gefühle. Die Verhinderung durch weitere psychische und organische Prozesse, durch die beschränkten Interessen des Tages und Berufes, Person und Familie, öffentliches Leben und Kampf ums Dasein, Gewohnheit, Erziehung und Vorurteil. Die Urteilsbildung über ein Kunstwerk als bedeutende Gehirnarbeit, welche von der Masse des Publikums nicht geleistet werden kann. Die Analogie dieser Masse mit den Psychosen, die Zerstreutheit und die Gehirnschwäche. Die hinreissende Wirkung einer genialen Kunstleistung. Die Zeichen des Genies.

Glücklich ist ein Künstler zu preisen, wenn er in seinem Leben wenigstens einen einzigen Menschen sich nahe weiss, in welchem die Fülle seines Denkens und Fühlens einen Wiederhall findet. Wohl mögen ihm Hunderte und Tausende ihre Bewunderung zollen, aber sein Bestes und Grösstes wird doch nur selten verstanden, und selbst im Detail wird nur allzu häufig das Eine zu Ungunsten eines Anderen nicht minder Bedeutenden besonders hervorgehoben. Wohl mag ein ganzes Haus von Beifall dröhnen, aber dieses selbe Publikum, das heute den Genius zu bewundern scheint, wird morgen bei dem plattesten Scherze oder bei den Gliederverrenkungen eines Akrobaten in einen

noch weitaus grösseren Enthusiasmus geraten. Wir haben gesehen, wie die Elemente in absoluter Weise zwischen den Gehirnsphären übergehen. Wir haben dies an den Musik- und Schlummerphantomen nachgewiesen, wir haben es noch in erweiterter Weise an den mythologischen Vorstellungen, an Tanz und kriegerischer Musik, an den Beziehungen und Beeinflussungen zwischen Ton- und Dichtkunst konstatiert. Jene Uebergänge, die wir im ersten Teile unserer Untersuchungen nur für eine oder zwei Versuchspersonen und auch für das Gehirn der Komponisten deutlich erkannten, müssen also sich in dem Gehirne von Tausenden und Millionen oder mehr oder weniger in dem Gehirne aller Menschen abspielen. Wenn dem aber so ist, wie kann dann der Genius so wenig verstanden werden? wie kann so viel Widerstreit der Meinungen, wie können so viele direkt entgegengesetzte Urteile über Ton- und Kunstwerke und über die Künstler selber aufgehen? und woher dann diese Feindschaft der Talente gegen den Genius und all jene Kämpfe, all jenes Unrecht, all jene Erniedrigung, die der Genius um seiner Werke willen erdulden muss und die wie ein düsterer Fluch sich fast allen schaffenden Meistern an die Sohlen hefteten? Ja wie ist dies möglich, da doch nach unserem Gesetze sich wenigstens ein Hauch von dem Denken und Fühlen eines Meisters auch in den Gehirnen aller Menschen müsste aufwecken lassen? Wir wollen zur Vervollständigung unseres Werkes dieses Problem verallgemeinern und nun die Frage behandeln, unter welchen Bedingungen und bis zu welchem Umfange überhaupt im Gehirne eines Menschen jene absoluten und unbewussten Uebergänge oder Anregungen stattfinden können. In dieser Frage liegt das Rätsel, weshalb die schaffenden Künstler in der Richtung ihres Schaffens so weit auseinandergehen, weshalb die ausführenden Künstler so verschieden interpretieren und weshalb nicht eine Kritik, nicht eine Auffassung einer anderen gleicht. Wenn man unseren Untersuchungen aufmerksam gefolgt ist, so wird man als eines der hervortretenden Momente die grosse Komplexität der Erscheinungen erkannt haben. Es ist überall eine Fülle

von Detail schon in den Phantomen, die doch verhältnissmässig sehr einfache psychische Prozesse sind, überall eine Menge von Elementen und unbewussten Prozessen, von Uebergängen und Rückwirkungen, von so viel verwirrenden Durchkreuzungen, dass es nur äusserst schwierig ist, ein Gesetz oder eine fundamentale Erscheinung nachzuweisen, unter welche man alle diese Prozesse zu ordnen vermag. Wir haben mehrfach auf diese Schwierigkeiten hingewiesen, und man wird daher auch jetzt nicht erwarten dürfen, dass wir die eben angeregten Fragen so leichthin werden beantworten können. Wenn die Urteile über Tonwerke so weit auseinandergehen, so dürfen wir von vornherein nicht erwarten, dass dies nur eine einzige Ursache habe, sondern wir werden voraussichtlich eine Menge von Durchkreuzungen, Beschränkungen und Aufhebungen, Täuschungen und Progressionsprozessen begegnen. Wir werden wieder auf eine tiefere Untersuchung eingehen müssen.

Nehmen wir zunächst die Gefühle vor. Wir haben in Untersuchung X dargethan, wie die bei den Musikphantomen auftretenden Gefühle nur spezielle Erinnerungen sind. Wir haben in dem speziellen Falle Külp-Bülow eine solche einzelne Gefühlserinnerung auch im wachen Zustand nachgewiesen, und wir haben an diesem Beispiel, sowie in weiteren Andeutungen gefunden, dass die Gefühle auch unserem Substitutions- und Progressionsgesetz folgen. In der Psychiatrie erkennt man die Erscheinung der Hyperalgesie oder der krankhaft erhöhten Gefühle. Man hat sich dies letztere nach unserer neuen Erkenntniss nicht etwa als eine erhöhte Gefühlsthätigkeit in der Weise zu denken, dass der Organismus im krankhaften Zustande eine an sich erhöhte Gefühlsthätigkeit besitze, sondern es handelt sich auch nur wieder um das Einspringen von Erinnerungen und zwar eben von sehr starken Gefühlserinnerungen. In der Psychiatrie hat man auch die Erscheinungen der Hypalgesie oder der geschwächten Gefühle, wo die Gefühle oder ihre Erinnerungen nicht vollständig zur Entwickelung kommen, und endlich die Analgesie, wo die Gefühle völlig ausbleiben, dabei aber doch die Thätigkeit der übrigen physischen Sphären noch

ungeschwächt oder sehr erheblich sein kann. Ein Analogon dieser letzteren Erscheinung findet man bei unseren Musikphantomen dort, wo diese Phantome auftreten, ohne dass jedoch gleichzeitig Gefühle durch die Musik angeregt werden. Wir haben dies in der Untersuchung VI S. 108 besonders hervorgehoben, indem wir dort den Nachweis führten, dass die oft erwähnten Uebergänge nicht etwa erst durch die Gefühlssphäre gehen müssten. So kann auch ein ausführender Musiker ein Tonwerk bis zu gewissem Grade wiedergeben und interpretieren, ohne dass sich dabei Gefühle beteiligen, und selbst die künstlerische oder allgemein die musikalische Produktion kann wenigstens in einzelnen Fällen ohne Mitwirkung von Gefühlen stattfinden. Umgekehrt können die Gefühle oder die Stimmung allein auch kein Kunstwerk schaffen, immer muss der Künstler vorher seine Erinnerungen in den anderen Sphären gesammelt und erregt haben, es muss hier schon eine gewisse Klärung der Entwürfe eingetreten sein, bevor die Stimmung überhaupt zur Geltung kommen kann. Bei jedem Dichter kommt es ab und zu vor, dass er Stimmungen hat, ohne dass seine Entwürfe ausgereift, seine Vorstellungen reich genug sind, und in Folge dessen die Produktion nicht statt hat. So auch zu den Phantomen gehören die angesammelten Erinnerungen in den anderen Sphären; wem nur Stimmungen und Gefühle bei Musik angeregt werden, der hat noch kein volles Verständniss für Musik. Man bemerke auch wieder den Unterschied zwischen unseren beiden Versuchspersonen hinsichtlich der Gefühle und ihrer Uebereinstimmung mit den Phantomen. Bei B sind die mehr persönlichen Gefühle, und diese stimmen ziemlich mit den Situationen, den Szenen der Phantome überein. In diesem mehr beschränkten Gehirne ist die Trennung zwischen Gefühlen und anderen Phänomen noch nicht weit vorgeschritten. Anders aber ist es bei A, hier ist die Differenzierung weitaus mehr entwickelt. Im ersten Satz der Pastoralsymphonie S. 28 ist ein Gefühl, wie wenn A dem Gesange einer reinen Kinderstimme zuhört. Aber dieses Kind taucht hier gar nicht im Phantom und bei der zweiten

Beobachtung dieser Symphonie auch nur als helle Vorstellung auf. Die Phantome sind durchaus nicht der adäquate Ausdruck dieses Gefühls. Die Phantome bei der Schubert'schen Symphonie sind ebensowenig der Ausdruck der Totessehnsucht, die Phantome im zweiten Satz von Beethovens D-dur sind ebenso wenig der Ausdruck zärtlicher Gefühle und zärtlicher Erinnerungen, der Trauermarsch Siegfrieds und der zweite Satz in der Eroica geben auch keine Phantome von Leichenzügen, Begräbnissen, geliebten Toten etc., wie sie den Gefühlen der Trauer entsprechend wären. So manchmal tauchen die hellen Bilder, es tauchen jene in der Egmontouvertüre, es tauchen die schönen Blumen bei Beethovens C-moll Symphonie auf, und diese Phänomene können wohl mit zärtlichen Gefühlen zusammenhängen, ebenso wie jene zitternden Blumen bei Berlioz. Aber der adäquate Ausdruck von zärtlichen Gefühlen würde doch eher in zärtlichen Erinnerungen und Szenen zu suchen sein, wie sie bei B auch wirklich im Phantom auftreten. Alles in allem haben wir also hierin noch die weiteren Beweise dafür, dass die Gefühle als ein Gesondertes im Gehirne existieren, welche Beweise wir jenen in Untersuchung II, VI, X und XVII noch hinzufügen können. Die Gefühle sind bis zu gewissem Grade als eine gesonderte oder selbständige Sphäre von den übrigen psychischen Sphären getrennt, und sie sind nicht ein Etwas im Gehirn, von welchem die Thätigkeit der übrigen Sphären und speziell auch die Komposition, die Wiedergabe und die Aufnahme von Tonwerken in jedem einzelnen Falle bedingungslos abhängt. Trotzdem aber haben die Gefühle hier doch eine ganz besondere Bedeutung. Es ist eine Thatsache, die man stetig beobachten kann, dass durch Musik von allen psychischen Phänomenen die Gefühle wenigstens am ehesten und leichtesten angeregt werden. Wenn irgendwie eine Wirkung auf den Zuhörer eintritt, wenn auch keine Vorstellungen bei dem Anhören von Musik in ihm angeregt werden und wenn er sich auch nichts unter den Tönen zu denken weiss, so sind es doch noch sehr häufig die heiteren oder schmerzlichen Gefühle, welche die Tonwogen in seinem Gehirne

oder Organismus aufgehen lassen. Nicht minder sind es diese Gefühle oder Stimmungen im Gehirne des schaffenden oder des ausführenden Künstlers, welche sich an der Produktion oder Wiedergabe eines Werkes deutlich beteiligen und nicht selten den ganzen Charakter dieser Produktion oder Wiedergabe bestimmen. Ein Tonwerk, ein Orchestersatz trägt eine Stimmung, die ihm ihren besonderen Charakter giebt. Dieser besondere Charakter, diese spezifische Stimmung geht in dem Gehirne der Hörer wieder auf, ein Beweis für unsere Hauptsätze, wenigstens in Hinsicht des Gefühlsmomentes. Wenn es nun gerade die Gefühle sind, welche so am stärksten wirken und am ehesten zur Erscheinung kommen, so müssen sie aber auch eine besondere Position im Organismus haben, es liegt der Gedanke nahe, dass sie von allen inneren Phänomenen am leichtesten erreichbar und erregbar sind. In der Psychiatrie hat man wieder, wie wir schon einmal andeuteten, eine ähnliche Erscheinung. Die Psychosen zeigen sich am ehesten in krankhaften Gefühlen, in pathologischen Affekten, und erst weiterhin treten auch die Störungen in den Sphären der Vorstellungen und des Denkens oder in den motorischen und den Sensualsphären deutlicher heraus. Früher schloss man hieraus, dass die Psychosen bedingungslos immer von Gefühlsstörungen ihren Ausgangspunkt nehmen, man ist jedoch neuerdings durch das genauere Studium der Thatsachen von dieser Anschauung zurückgekommen. Ganz ähnlich, sagen wir, ist auch die Erkenntniss und das Vorschreiten auf dem Gebiete der Musik gewesen, wo man auch das Gefühl jetzt nicht mehr als das einzige entscheidende Moment anspricht. Trotzdem bleibt in der Psychiatrie wie in dem ganzen psychischen Leben und so auch in der Musik das Gefühl ein hervorragendes Moment. Und diese Bedeutung erlangt es nicht blos durch jene Position, wie sie sich uns bereits dargestellt hat, sondern noch durch eine Reihe weiterer Umstände. Wir haben den Fall Külp-Bülow. Die Gefühle substituieren sich wie andere psychische Momente, und sie werden bei diesem Prozess durch unbewusste Begleitmomente unterstützt. Diese unbewussten Begleitmo-

mente bestimmen die Aehnlichkeit und das Progressive mit. Aber es giebt auch unbewusste Gefühle oder unbewusst bleibende und doch momentan erregte Gefühlserinnerungen, und diese sind es, welche nun als Begleitmomente bei anderen Substitutions- und Progressionsprozessen eine sehr bedeutende Rolle spielen. Bei unseren Traumanalysen werden wir solche Fälle finden, wo Vorstellungen oder Gedanken im Traume ohne bewusste Gefühle auftauchen, wo aber solche Gefühle sehr entschieden im Unbewussten mitspielen. So ist es auch mit den Schlummerphantomen, welche zwar während ihres Erscheinens wenig von Gefühlen begleitet sind. Geht man jedoch auf ihre Analyse ein, so findet man, dass die Momente in den früheren wachen Zuständen, in jenen Opern, in jenen Konzerten, auf welche sie zurückweisen oder durch welche sie angeregt wurden, fast immer mit besonderen Gefühlen verknüpft waren. Wenn eine Oper, ein Konzert keine, Gefühle anregte, so erscheinen auch keine glänzenden Schlummerphantome. Auch durch interessante Gedanken während einer Oper oder eines Konzertes können spätere Schlummerphantome veranlasst werden, und man ersieht hieraus wieder, dass die Rolle der Gefühle keine ausschliessliche ist, aber sie bleiben immer doch das auffallendste Moment. Mit der Production und Wiedergabe von Tonwerken muss es sich natürlich ebenso verhalten. Das Vorhandensein starker und erregter Gefühlserinnerungen, das ganze vergangene Gefühlsleben des Künstlers giebt, wenn auch oft unbewusst, den hauptsächlichsten Glanz der Leistungen. Wir haben diese unbewussten Prozesse zunächst Begleitmomente geheissen. Es können dabei Substitutionsprozesse nach unserem Gesetze im Unbewussten stattfinden, wir mögen auch daran denken, dass es sich um eine ähnliche Unterstützung handelt wie die in voriger Untersuchung erwähnte Beeinflussung der Wissenschaft durch die Kunst. Es wäre indessen auch möglich, dass noch von den erregten Gefühlen ein direktes Moment in die durch die Musik erregten Vorstellungen herüber käme. Wenn uns die Stimme eines Sängers kalt lässt, so kann das einspringende Farbenphantom wohl rein und intensiv

sein, aber erst wenn gleichzeitig von dieser Singstimme ein Gefühl angeregt wird, tritt in dieses Farbenphantom ein leuchtender Glanz. Eine künstlerische Produktion und Wiedergabe kann ohne wesentliche Gefühle stattfinden, aber der strahlende Genius ist von dem Gefühl unzertrennlich und nimmt vielleicht von hier seinen Ausgangspunkt. Wir haben nicht den geringsten Grund, diesen Vorgang als etwas Mysteriöses hinzustellen. Die Gefühle folgen denselben Gesetzen wie die anderen psychischen Phänomene, auch sie können nicht wunderbar aus nichts etwas schaffen, und es könnte sich nur um den Uebergang von absoluten Elementen nach unserem Fundamentalgesetze handeln. Indessen ist auch hiermit die Rolle der Gefühle noch nicht erschöpft. Es giebt ein Moment, welches bei ihrer hervorragenden Position gerade sehr deutlich heraustritt, nämlich das Moment der Verhinderung anderer psychischer Phänomene. Wir haben schon früher darauf hingewiesen, dass die Phantome in der Sphäre der Vorstellungen ausbleiben können, wenn die durch die Musik angeregten Gefühle zu stark sind. Wir sagten ebenso, dass erotische Gefühle das künstlerische Schaffen beeinflussen können. Aber wenn diese erotischen Gefühle bei dem schaffenden Künstler allzumächtig sind, dann hindern auch sie die künstlerische Produktion. Wenn ein Künstler, wenn ein Dichter eine Leidenschaft schildern will, so darf er nicht oder nicht mehr persönlich in ihrem Sturm, in ihrem Wechsel, in ihrer Unruhe stehen, man pflegt zu sagen, der Künstler müsse über der Stimmung stehen. So gross auch die Bedeutung der Gefühle ist, so dürfen sie doch nicht so übermächtig werden, dass sie alle Kraft an sich reissen. Eine Thatsache, aus der man wieder erkennt, dass die Rolle der Gefühle keine ausschliessliche und bedingungslose ist. Ein jedes starke Gefühl kann die Entstehung, die Wiedergabe oder Aufnahme eines Tonwerks so in Frage stellen oder verhindern. Namentlich gilt dies von den unangenehmen, von den absolut schmerzlichen Gefühlen. Wer in schweren Sorgen und Befürchtungen befangen ist, zu dem wird die erhabenste Musik nicht reden können, denn alle seine Ge-

hirnkräfte werden von jenen schmerzlichen Gefühlen absorbiert. Wer von den Qualen der Eifersucht gefoltert wird, in dessen Gehirn wird die schönste Musik keine Harmonien wachrufen. Wenn ein Künstler vom Gefühle des Neides befangen ist, so wird er die besten Leistungen eines Rivalen weder sehen noch hören können. Wenn ein körperlicher Schmerz den Künstler oder den Hörer belästigt, so kann dieser Blut- und Nervenenergie absorbieren, und wenn wir uns im Konzert über zwei Nachbarn empören, die uns den Kunstgenuss mit ihrem Gespräche stören, so können uns die schönsten Stellen einer Symphonie vorloren gehen. Gefühle, die wir bei dem früheren Anhören eines Tonwerkes hatten, oder die vorher angeregt wurden und nun die Oberhand behalten, können uns unempfindlich für folgende Tonsätze machen. Das Anhören wie die Komposition eines Tonwerkes, jedes psychische Phänomen absorbiert Nervenenergie, und wenn diese Energie in anderer Weise verbraucht wird, so kann ihr Strom nicht mehr nach jenen Sphären gehen, wo das Verständniss in Vorstellungen und Gefühlen aufgeht. Auffallend mag es sein, wie manchmal ganz leichte Anlässe diese ablenkende Wirkung ausüben, ein leichter Schmerz, ein Geräusch, irgend ein kleines Ereigniss. Die Schlummerphantome können durch ein Geräusch, Bewegung des Körpers, durch einen blossen Gedanken verschwinden; die Künstler sind nicht selten in ihren Leistungen von solchen Zufälligkeiten abhängig. Dies darf man jedoch nicht als Schwäche auffassen, und ebenso wenig werden dadurch unsere Ausführungen der vorigen Untersuchung über die Grösse und den enormen Kraftverbrauch bei künstlerischen Produktionen erschüttert. Eine künstlerische Produktion ist nichts Einfaches, sie spielt in verschiedenen psychischen Regionen, und sie nimmt ihren Ausgangspunkt in einer Region, wo die Gebilde sich in loser, in ungeschlossener Form vorfinden, und von hier aus erst geht die Produktion zu den umfassenden Gehirnfunktionen weiter. Grosse künstlerische Leistungen und gleichzeitige Empfindlichkeit gegen leichte äussere Störungen sind also durchaus erklärlich. Wir werden dieses Problem wieder aufnehmen, wenn wir

in späteren Untersuchungen noch weitere Fundamentalthatsachen über die Organisation des grossen psychischen Phänomen- und Erinnerungskomplexes festgestellt haben.

Wir haben eben gesehen, wie die Gefühle als ein Moment der Verhinderung hinsichtlich der Entstehung oder Aufnahme von Kunstwerken auftreten können. Dies gilt jedoch auch von einer ganzen Reihe anderer psychischer oder organischer Phänomene. Sorgen, Hoffnungen, Wünsche bestehen nicht bloss aus Gefühlen, sondern auch aus Vorstellungen und Gedanken, und das erregte Spiel dieser letzteren stört ebenso die Aufnahme des Kunstwerkes wie jene zugehörigen unangenehmen Gefühle. Wie lässt doch in anderer Hinsicht auch Göthe in seinem Vorspiel zum Faust den Theaterdirektor sein Publikum charakterisieren?

Wenn diesen Langeweile treibt,
Kommt jener satt vom übertischten Mahle,
Und, was das Allerschlimmste bleibt,
Gar mancher kommt vom Lesen der Journale.
Man eilt zerstreut zu uns, wie zu den Maskenfesten,
Die Neugier nur beflügelt jeden Schritt;
Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten,
Und spielen ohne Gage mit.
Was träumet ihr auf eurer Dichter-Höhe?
Was macht ein volles Haus euch froh?
Beseht die Gönner in der Nähe!
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.
Der, nach dem Schauspiel, hofft ein Kartenspiel,
Der eine wilde Nacht an einer Dirne Busen.

So giebt es eben eine Menge von Momenten, welche das Verständniss und die Aufmerksamkeit stören. Wenn die Verdauungsorgane von einem vollen Mahle her in starker Thätigkeit sind, so geht nach diesen Organen der Hauptstrom des Blutes, und das anämische Gehirn kann nicht mehr mit vollen Kräften arbeiten. Dasselbe tritt ein, wenn in Folge reichen Alkoholgenusses das Gehirn im Zustande der Hyperämie ist und dieser Alkohol so gleichfalls auf die Gehirnthätigkeit drückt. Die geputzten Damen im Theater

achten auf die eigne, sie kritisieren die Toilette anderer, man sieht sich nach Bekannten um, man begrüsst, man unterhält sich: man achtet nicht mehr auf Spiel und Musik. Die Männer kommen vom Lesen der Journale, da sind die kleinen Skandale, die dem Denken der mittelmässigen Köpfe so nahe liegen und ihr Gehirn in Erregungszustände setzen, da sind die lokalen Ereignisse, die politischen und sozialen Leidenschaften, das Leben der nächsten Bekannten und Berufsgenossen. Da ist auch die Familie mit ihren steten und täglichen Sorgen, mit ihren kleinen Interessen und ihren kleinen Ereignissen, die aber gleichwohl im Gehirne dieser Menschen wegen ihrer öfteren Wiederholung und ihrer Organisation und wegen des Mangels höherer Gefühle oder umfassenderer Ideen eine dominierende Rolle spielen. Mit einer solchen Flut von kleinen Interessen, teils völlig individuell, teils auch einzelnen Gruppen und Klassen von Menschen gemeinsam, kommt das Publikum in das Theater und in die Konzerte. Es giebt ein Moment im psychischen Leben, welches wir bis jetzt nur wenig hervorheben konnten, welches aber gleichwohl von grosser Bedeutung ist. Dies ist das Moment der Erregung. Das Gehirn oder allgemein der Organismus ist mit vielen Tausenden oder Millionen von speziellen Erinnerungen erfüllt. Wenn aber Erinnerungen aus früheren Zeiten in entscheidende Aktion treten sollen, so müssen sie wieder neuerdings durch ähnliche Momente angeregt werden. So erlangen gerade diejenigen Momente im Gehirn der Menschen eine besondere Bedeutung, welche neuerdings oder durch das tägliche Leben in Erregungszustand versetzt sind. Und wenn jene Masse von Menschen in Theater und Konzerte kommen, so befinden sich bei ihnen vorzugsweise nur jene kleinen Interessen, jene beschränkten Gedanken und Gefühle im Erregungszustande, wie sie auch ihrem beschränkten Alltagsleben entsprechen. Dieses Kleine und Beschränkte ist dann in ihrem Gehirne mächtig und lässt die Aufmerksamkeit für Kunstleistungen nicht aufkommen. Rings um den Erdball hallt der Schrei des Kampfes ums Dasein, alle Lebewesen, fast alle Menschen müssen in diesem Kampfe um die Existenz ringen.

Hier liegen zahllose Sorgen, Aufregungen und Leidenschaften, tausend Beschränktheiten des Egoismus. Dieser Kampf um die Existenz ist im Gehirne der Menschen fast immer in erster Linie in Erregung, und mit diesen Sorgen, mit diesem furchtbaren Egoismus hören sie die Werke grosser Meister an. Wie soll ihr Gehirn nun noch Kraft haben zur Aufmerksamkeit und zur Urteilsbildung über grosse Kunstwerke? Wir haben in der vorigen Untersuchung angedeutet, wie die Produktion eines Kunstwerkes eine gewaltige Kraftleistung von Gehirn und Organismus sei. Es handelt sich um grosse glänzende Prozesse, um einen bedeutenden Energieverbrauch. Wenn aber diese grossen und glänzenden Prozesse im Gehirne des Publikums wieder aufgehen sollen, so bedürfen sie auch hier wieder bedeutender Energie, und diese letztere darf dann nicht durch jene tausend anderweitigen und erregten Prozesse absorbiert werden oder absorbiert worden sein. Die Aufnahme eines Kunstwerkes ist nur teilweise als Genuss anzusehen, sie sowohl als die Urteilsbildung über das Kunstwerk stellt sich vielmehr als eine bedeutende Gehirnleistung, als eine Arbeit des Organismus dar. Schon die Aufmerksamkeit allein ist eine Gehirnleistung. Wir haben mehrfach die Psychiatrie herangezogen, und wir finden auch hier wieder das scharfe Prototyp für die in Rede stehenden Vorgänge in den Psychosen. Der Irre hat seine krankhaften Gefühle, sie allein sind im Erregungszustand, sie lassen keine anderen Gefühle und keine den letzteren zugehörigen Vorstellungen oder Gedanken aufkommen. Der Irre hat seine Wahnideen und Hallucinationen, sie sind im Erregungszustande und dominieren in seinem Gehirn, sie zeigen die Welt, die Gegenwart und die Vergangenheit nur vom Standpunkte dieses Wahnes, sie lassen keine anderen Gedanken, Erinnerungen oder Wahrnehmungen aufkommen. So auch die Menschen gegenüber der Kunst, sie haben ihre beschränkten Gefühle und Gedanken, jene tausend erregte Momente im Gehirn, und diese stehen der Aufnahme von Kunstwerken entgegen. Da giebt es ferner eine Form der Psychosen, die man Tobsucht heisst. Man begreift darunter nicht bloss ein krankhaftes Wüten,

ein krankhaftes Zerstören oder Agitieren, sondern auch einen krankhaft springenden Verlauf von Vorstellungen und Ideen, einen raschen Wechsel von Gefühlen. Dies ist das scharfe Prototyp der Zerstreutheit, und es ist ein sehr häufiges Moment bei der Aufnahme von Kunstwerken. Die Menschen sind zerstreut, es kommen die abliegendsten und oft die banalsten Gedanken, die Erinnerungen und die Blicke wandern ziellos umher, die Aufmerksamkeit ist nicht auf das Kunstwerk konzentriert. Auch dieses Konzentrieren der Aufmerksamkeit ist ja eben schon eine Arbeitsleistung des Gehirns, und wir haben bei unseren Musikphantomen speziell angeführt, dass sich unsere Versuchspersonen dieser Arbeit unterziehen, dass sie die Kraft dazu haben mussten. Nicht selten auch traten dabei vorübergehende oder dauernde Ermüdungen ein. Die grosse Masse des Publikums aber will in Konzert und Theater keine Gehirnarbeit verrichten, sie sucht Vergnügung, sie sucht gerade jene Zerstreuung, welche die Aufnahme eines wirklichen Kunstwerkes hindert. Da sind auch noch weitere Formen der Psychosen, nämlich die Verwirrtheit und der Idiotismus, die sich insbesondere als Schwächezustände charakterisieren. Die Gehirnthätigkeit ist zuviel in einzelne Momente aufgelöst, ohne sich nach grösseren Momenten organisieren zu können, sie ist geschwächt im Wahrnehmen, im Fühlen und im Denken. So giebt es auch viele Menschen, welche einem dargebotenen Kunstwerk nicht zu folgen vermögen, weil überhaupt Wahrnehmungen, Gefühle und Gedanken in den betreffenden Sphären sich nicht scharf genug bei ihnen entwickeln können. Es sind schwache Gehirne, und alle Ermüdungszustände haben wir gleichfalls hierher zu rechnen. Bei allen jenen Gehirnen, für die wir das scharfe Prototyp in den Psychosen haben, kann also überhaupt von der Aufnahme eines Kunstwerkes und demgemäss auch von einer Urteilsbildung über dasselbe keine Rede sein. Wir wollen nicht sagen, dass die angeführten Momente immer in derselben Stärke wirksam wären, sie können nach Individuen, nach Stunden und Minuten wechseln, aber im Grossen und Ganzen ist es doch die Signatur der Masse. Diese Masse ist viel zu viel mit

anderen Dingen beschäftigt, als dass sie zu der Aufnahme von Kunstwerken fähig wäre. Und dies würde selbst dann noch gelten, wenn auch diese Masse nicht zum weitaus grössten Teile aus ursprünglich mittelmässig oder schwach organisierten Gehirnen bestände. Übrigens giebt es auch noch ein weiteres hinderndes Moment, welches in einer anderen Richtung zu suchen ist. Wir haben in unseren Musikphantomen die nicht zufälligen Prozesse studiert, wir haben nur sie in unserem Hauptgesetze ins Auge gefasst. Neben ihnen giebt es aber auch jene Associationen im Gehirn, welche nur die Signatur des Zufalls, der Konvenienz, der Erziehung und Schulung tragen. Nur jene absoluten Prozesse stellen eine veritable Aufnahme und Urteilsbildung über ein Kunstwerk dar, aber diese zufälligen Associationen sind dabei stets mit vorhanden, und sie können sich so hervordrängen, dass die absoluten, diese häufig feiner organisierten Prozesse wiederum nicht aufkommen können. Wenn man mit einem Vorurteil gegen einen Komponisten in ein Konzert geht, so kann dadurch die Aufnahme seines Tonwerkes gehindert werden. Erziehung und künstlerische Schulen, Journale und litterarische Fehden schaffen solche Vorurteile in Menge. Wenn ein religiöser Mensch eine choralmässige Musik hört, so können eine Menge von zufälligen Erinnerungen von Andachten, gottesdienstlichen Übungen etc. in ihm auftauchen, aber die Vorstellungen des Komponisten und die absolute Aufnahme können ganz andere Momente aufrufen. Wer einen heiteren Satz in einer grossen Symphonie hört, dem können viele zufälligen Erinnerungen von Bällen und Tanzmusiken kommen, wer für Militär schwärmt, dem können bei Trompetenklängen in einer Symphonie die Erinnerungen von blinkenden Uniformen und Wachtparaden ins Bewusstsein zurückgerufen werden. So giebt es viele zufälligen und konventionellen Associationen, und jemehr sie das Lebensinteresse der Menschen in sich schliessen, umsoweniger können die absoluten Prozesse aufgehen. Da ist endlich noch ein Moment, welches insbesondere für die Wiedergabe von Kunstwerken von Bedeutung ist. Das eine Kunstwerk wirkt auf die Aufnahme eines späteren, der eine

Teil auf einen folgenden, der eine Künstler auf den anderen. Wenn wir in einem Symphoniesatz zu interessanten Ideen angeregt werden, so können wir von denselben so in Anspruch genommen werden, dass uns ein folgender Teil eines Werkes entgeht. Ein Künstler führt einen Teil eines Tonwerkes gut aus, dieser erregt ihm selber angenehme Gefühle, und diese Gefühle wirken dann wieder nach unserem Gesetze bei seinen weiteren Leistungen mit. Umgekehrt bewirkt eine unglückliche Ausführung bei ihm auch unangenehme Gefühle, und diese wirken hindernd auf die weitere Leistung. Wir haben schon in VI angedeutet, welche bedeutende Wirkung von grossen Virtuosen auf andere ausführenden Künstler ausgeübt und wie hierdurch die Verbreitung der Ideen grosser Meister so wesentlich gefördert wird. Nicht selten kann man wahrnehmen, wie auch ein grosser Mime, ein bedeutender Sänger eine solche hinreissende Wirkung auf die anderen Künstler und auf das Orchester ausübt. Der grosse Darsteller erregt in jenen Andern starke Gefühle und Vorstellungen, und diese beeinflussen die Leistungen in oft überraschender Weise. Hat man sich im Gegenteil etwa in einem Gaste getäuscht, so kommen die absprechenden Urteile, die Enttäuschung, die unangenehmen Gefühle, und diese hindern die Leistungen der assistierenden Künstler, sie können diejenige des Orchesters unter das Mittelmass des sonst Gewohnten herabdrücken. Vergebens bemüht sich dann der Dirigent des Orchesters, seinen Musikern und Sängern Begeisterung und höhere Auffassung durch seinen Taktstock zu vermitteln: die ungenügende Leistung eines Hauptdarstellers oder einer Hauptdarstellerin macht die Gesamtleistungen zu einem zähen Stoff, den er nicht in Fluss zu bringen vermag, oder sie reisst ihm in dem einen Momente zusammen, was er vorher mühsam aufgebaut und errungen hat. Ist der Hauch des Genies nicht an ihm vorübergangen, so wird er schliesslich selber von dieser Sisyphusarbeit ermüdet, und wenn er auch noch durch gewaltsames Forcieren des Orchesters einen Eindruck bei der Masse des Publikums erzielen mag, so wird er doch selber den Taktstock aus der Hand legen, unbefriedigt und unmutig

darüber, dass er dem Genius eines Meisters Gewalt angethan hat und doch weit hinter ihm zurückgeblieben ist. Man kann den Mitgliedern eines Orchesters, man kann es einem Dirigenten schon vor Beginn einer Vorstellung oder eines Konzertes ansehen, welchen Verlauf dieselben nehmen werden oder welchen Eindruck sie selber in der vorausgegangenen Probe hatten. Man sieht es an dem Schritt, in den Bewegungen, in den Haltungen, man kann es daran sehen, wie der Dirigent die Partitur aufschlägt oder wie er nach dem Taktstock greift. Man kann es einem Virtuosen auf den ersten Blick ansehen, nach seinen Bewegungen, nach seinem Blick, nach der Richtung seiner Verbeugungen, ob die hohe Flamme des Genius in ihm lodert oder nur das beschränkte Herdfeuer des Talentes. Es giebt eine geniale Nachlässigkeit und Gleichgültigkeit gegen das Publikum, es giebt ein souveränes Hinschreiten auf der Höhe der Kunst und ein Versunkensein in die Welt des Schönen, welches auch das Auftreten eines genialen Virtuosen kennzeichnet. Er nimmt den Beifall eines Hauses hin, er sendet vielleicht auch einmal ein Lächeln hinauf zu der enthusiastischen Jugend, welche die Gallerien besetzt hält, aber über diesen Beifall schweift doch nur sein schönes Auge hin, als ob er weit in der Ferne nach einem sonnigen Lande oder auf den fernen Entscheidungskampf ringender Völker hinschaue.

Einundzwanzigste Untersuchung.

Fortsetzung der Frage, weshalb die Urteile über Tonwerke so weit auseinandergehen. Das Kunstwerk sowohl als das Psychische in den urteilenden Gehirnen, bestehend aus einer grossen Zahl von selbständigen Einzelmomenten. Das Hauptgesetz, dass ein veritabeles Urteil nur in soweit entstehen kann, als spezielle Erinnerungen im Gehirn vorhanden sind, und die Unmöglichkeit, dass ein Kind eine Meisterkomposition genügend wiedergeben kann. Das Grundgesetz des Irrtums, angewandt auf die Urteile des Publikums. Die Urteile über äusseren Glanz, beschränkte Effekte und rein zufällige Momente, substituiert über das ganze Kunstwerk. Die Urteile Göthes und Shakespeares über Publikum und falsche Künstler. Die Sucht nach dem Fehler und die allgemeine Gehirnschwäche oder Dementia. Ein Kriterium der Bildung.

In unserer vorigen Untersuchung haben wir eine Reihe von Momenten angeführt, durch welche die Aufmerksamkeit und das Verständniss für Tonwerke mehr oder weniger verhindert wird. Wir wenden uns jetzt der weiteren Frage zu, in welcher Weise und in welchem Umfange überhaupt alle thatsächliche Urteilsbildung über Kunst- und Tonwerke entstehen kann. Hier aber ist eben jene Komplexität der wirkenden Einflüsse so bedeutend, und es finden so viele Zersplitterungen und Durchkreuzungen, so zahlreiche Irrtümer und Illusionen statt, dass wir wieder einen Blick auf unsere fundamentalen Anschauungen werfen müssen. Nur durch diese fundamentalen Anschauungen ist es überhaupt möglich, die fast unendliche Fülle der Thatsachen zu entwirren und sie alle im Grunde in ein einziges grosses Gesetz aufzulösen. Zunächst muss man sich erinnern, dass ein Kunstwerk nichts Unteilbares ist. Eine Tragödie beispielsweise hat ihren Grundgedanken, an welchen sich alle ihre Teile, Szenen und Personen in der von uns früher

angedeuteten Weise ansetzen. Aber diese Teile und Personen sind bis zu gewissem Grade selbständig, die Handlungen, die mimische Darstellung und ihre einzelnen Momente, die Deklamation des Schauspielers, die einzelnen Reden und selbst die einzelnen Worte und ihre Teile existieren noch bis zu gewissem Grade als selbständige Momente. Wir haben an Schlummer- und Musikphantomen gesehen, dass die Vorstellungen aus so selbständigen Elementen bestehen, und wir haben dort sowohl als auch bei der künstlerischen Produktion gesehen, dass die Verknüpfungen solche selbständigen Momente im Gehirne sind. So ist auch ein Ton nichts Einfaches und Unteilbares, er hat die Elemente der Höhe, der Intensität. des Ansatzes und Ausklingens, der Reinheit. Bei der Kombination von Tönen aber haben wir wieder den Klang, wir haben alle die vielen Momente, mit welchen sich die Theorie der Musik befasst, wir haben den Rhythmus, die Melodie, die Harmonie. Auch diese Momente sind bis zu gewissem Grade selbständig im Gehirn, sie können sich substituieren, sie können einzeln kultiviert oder vernachlässigt werden, und das Gleiche gilt von den weiteren Verbindungen dieser Hauptmomente, welche etwa als Thema, als Leitmotive etc. mit einer gewissen Selbständigkeit in dem Tonwerk auftreten. Dazu kommen noch jene Einwirkungen von anderen Sphären, die wir in unseren Hauptsätzen besonders nachgewiesen haben, jene wiederum bis zu gewissem Grade selbständigen unspezifischen Elemente, die von den übrigen organischen Sphären, von Gefühls-, Vorstellungs- und Gedankensphären in die Gehörssphären herüberströmen und hier den Klang, den Rhythmus, die Melodie, die Harmonie modifizieren. Man ersieht hieraus, dass ein Tonwerk eben aus einer grossen Menge von Einzelmomenten besteht, aus denen nur wenige besonders dominierend hervortreten und so eine Art Einheit des Werkes herstellen. Wenn eine veritabele Urteilsbildung über ein Tonwerk stattfinden sollte, so müsste sie alle diese Momente ins Auge fassen, sie dürfte dabei die unbewussten Prozesse nicht ausser acht lassen, und sie müsste auch den Unterschied zwischen Komposition und Ausführung nach allen

jenen Momenten zu analysieren wissen. In jedem Falle ist also die veritabele Urteilsbildung über ein Tonwerk ein überaus komplizierter und schwieriger Prozess und eine mühsame Gehirnarbeit. Sie erscheint aber noch weitaus schwieriger, wenn man die Verhältnisse eines Gehirnes betrachtet, welches nun die in einem Tonwerk enthaltene Welt von Momenten beurteilen soll. Das Psychische zerfällt, wir wiederholen es, in Elemente und Elementverbindungen, die bis zu gewissem Grade selbständig in Millionen von Erinnerungen im Gehirn angesammelt werden. Hier liegt der Unterschied unserer Anschauungen von alledem, was bislang über das Psychische geglaubt und gelehrt wurde. Bislang glaubte man, das Psychische sei ein Einheitliches und Unteilbares. Dieses Unteilbare wurde durch äussere Eindrücke affiziert und zwar durch denselben äusseren Eindruck bald in dieser, bald in einer andern Weise. Derselbe äussere Eindruck übte auf die eine Person eine ganz andere Wirkung aus als auf eine andere, und so wie mit den äusseren Eindrücken verhielt es sich auch mit Vorstellungen, Gedanken oder anderen psychischen Momenten. Es war der vollständige Relativismus und Individualismus, die psychische Freiheit ohne zwingendes Gesetz, es war die Fundamentierung der ganzen Anschauung auf das Wunder. Man machte sich den ungeheuerlichen Widerspruch nicht klar, dass die Menschen in der Welt der Naturgesetze leben und doch nicht völlig gesetzmässig wahrnehmen und denken sollten. Man begriff das ungeheuerliche Wunder nicht, wie das Psychische ohne Prototyp bald in dieser, bald in einer anderen Weise wahrnehmen und wirken sollte. Mit unseren neuen Fundamentalanschauungen wird dieses Wunder beseitigt. Das Gehirn ist voll Millionen spezieller Erinnerungen, und diese Erinnerungen werden täglich nun in einzelnen Komplexen wieder angeregt. Von diesen erregten Erinnerungen vor allem hängt die Aufmerksamkeit, hängen alle psychischen Prozesse, Wechselbeziehungen und Wirkungen ab, und da sie nach Tag und Stunde und Person verschieden sind, so muss auch jene Aufmerksamkeit und alle psychischen Wirkungen nach Tag und Stunde und Person immer wieder

verschieden ausfallen. Ein gesehener Gegenstand fällt einmal in diesen, ein anderes Mal mit anderen Teilen auf, er übt auf verschiedene Personen verschiedene Wirkung, weil jedesmal verschiedene erregte Erinnerungen mitspielen. Dies ist nun auch der Grund, weshalb Aufmersamkeit und Verständniss für gehörte Tonwerke nach Zeit und Personen so sehr verschieden sind. Das Hauptmoment im Gehirn der aufnehmenden Personen sind eben die in diesem Gehirne angesammelten und gerade erregten speziellen Erinnerungen. Das Hauptgesetz ist dieses, dass keine Aufmerksamkeit und kein Verständniss für ein gehörtes Tonwerk, seine einzelnen Teile und Elemente aufgehen kann, wenn in dem betreffenden Gehirne für jedes dieser Momente nicht die ähnlichen speziellen Erinnerungen bereits vorhanden sind. Was heisst Aufmerksamkeit und Verständniss für ein Tonwerk? Wenn die Menschen ein solches Werk nicht verstehen, so kann man sie sagen hören: Ich weiss nichts damit anzufangen, ich kann mir nichts darunter denken, es fällt mir nichts dabei ein. Man kann sie vorher belehren, man kann ihnen sagen: achtet auf diese Melodie, auf diese Klangwirkung, auf dieses Instrument, auf diesen zarten Ton, man kann ihnen auch ein Programm für eine Komposition geben, das Libretto der Oper, den Plan einer symphonischen Dichtung mit Vorstellungen, Gedanken und Gefühlen. Dann haben diese Personen zum voraus ein Spezielles im Gehirn, sie haben Erinnerungen, mit denen sie das Gehörte vergleichen können. Wir haben früher über die Vergleiche gesprochen, über ihre Wichtigkeit speziell für die Dichtkunst und darüber, dass sie unserem Substitutions- und Progressionsgesetze folgen. Mit diesem Gesetze gehen Aufmerksamkeit und Verständniss, und diese letzten bleiben aus, wenn keine Erinnerungen zum Vergleiche einspringen.

Wenn ganz was unerwartetes begegnet,
Wenn unser Blick was ungeheures sieht,
Steht unser Geist auf eine Weile still,
Wir haben nichts, womit wir das vergleichen.

So sagt Göthe in seinem Tasso. Das grosse Moment der speziellen Erinnerungen haben wir speziell für unsere

Phantome in unserer X. Untersuchung behandelt, und wir begegnen ihm so ziemlich in allen unseren Untersuchungen. Wir haben es bei der dichterischen Produktion und für die Gefühle in einzelnen Fällen bestimmt nachgewiesen, und wir haben bei dem Vergleiche unserer beiden Versuchspersonen A und B S. 190 deutlich erkannt, welch ein Unterschied für das Verständniss von Tonwerken durch dieses grosse Moment bedingt wird. Wer nie einsam in der Natur umhergeschweift ist, wer nie sein Gehirn in Luft und Sonnenschein gebadet, nie mit dem Farbenspiel des Sonnenuntergangs erfüllt hat: wie sollen bei dem diese leuchtenden Phänomene wieder auftauchen, wenn sie der Genius in einem Tonwerke ausgestrahlt hat? Wer nur die kleinen Gefühle persönlicher Eitelkeit, Familien-, Berufs- und Existenzsorgen kennt: wie soll bei dem die grosse Lebens- und Todessehnsucht aufwachen, von welcher die Werke so vieler Genies durchhaucht sind? Es genügt auch nicht bloss, dass man einmal eine Erscheinung gesehen oder einmal ein Gefühl gehabt hatte, damit sich dann diese Erinnerung an dem Verständniss eines Tonwerks beteilige. Es reisen viele Menschen in der Welt umher und sehen Länder und Völker, es sehen auch alle Menschen einmal einen schönen Sonnenuntergang oder Blumen und sonnige Auen. Damit aber diese Erinnerungen künstlerisch in Aktion treten, müssen sie kultiviert, sie müssen mit harmonischen Gefühlen verknüpft und mit Interesse gepflegt werden. Sie dürfen nicht als ein völlig Vereinzeltes im Gehirn niedergelegt sein, sondern sie müssen mit einem bestimmten Komplexe von Begleitmomenten und insbesondere mit den so wichtigen Gefühlen hier verknüpft sein. Erfindungen werden niemals von denjenigen gemacht, die sich nicht vorher mit den betreffenden oder verwandten Problemen beschäftigten. Auch wissenschaftliche Entdeckungen werden nie durch den Zufall gemacht, sondern nur durch Personen, die sich eingehend mit der Wissenschaft beschäftigten. Erst solche Personen haben durch die in ihrem Gehirne angesammelten Erinnerungen ihre Aufmerksamkeit so geschärft, dass der sogenannte Zufall ihnen eine Anregung zur weiteren

Untersuchung geben kann. Ein ausführender Musiker muss viele Studien und Übungen durchmachen, er muss zur Bewältigung der Technik in den Gehörs- und motorischen Sphären eine Menge von speziellen Erinnerungen niederlegen, und er muss schon gebildeter sein, wenn er das Bedeutende an einem Virtuosen erkennen und nach VI als entscheidende Erinnerung festhalten soll. Viele Komponisten und Musiker sind in einer musikalischen Atmosphäre erzogen worden, und bei den grossen Meistern war immer auch ein bedeutendes Interesse für andere Künste, für Natur und Leben vorhanden. Wie mag ein Komponist die Violinen in einem Tonwerke zur Geltung bringen, wenn er dieses Instrument mit seinen Feinheiten nicht mit Interesse studiert hat? Die Entstehung, die Wiedergabe und die Aufnahme eines Tonwerks sind Arbeitsleistungen des Gehirnes, und sie sind, wie wir schon einmal andeuteten, nur das Resultat eines erheblichen Stückes Menschenleben. Für alle diese Prozesse muss wohl eine natürliche Veranlagung vorhanden sein, das Gehirn muss zu den Übergangs- und den Progressionsprozessen disponiert sein, und es muss die Kraft zur Entwickelung dieser Prozesse besitzen. Aber alles dies reicht entfernt nicht aus, denn zum Eintritt der Prozesse gehört vor allem Erfahrung, Studium, Fleiss und Ausdauer, es gehört dazu eine vorzugsweise und mit Interesse kultivierte Beschäftigung mit den einschlägigen Momenten, und es gehört dazu ein Gehirn, welches fähig ist und Raum genug besitzt, die Tausende von Erinnerungen dieser einschlägigen Momente in sich aufzunehmen. Der Musikliebhaber, der geschulte Musiker hört mehr aus einem Tonwerke heraus als der Laie. Er hat kein besseres Gehörorgan als dieser letztere, sondern dieses sog. musikalische Ohr liegt wesentlich in den Erinnerungen, die er vorher in seinem Gehirn angesammelt hat. Man redet so manchmal von musikalischen Wunderkindern, und die Reklame spricht von Kunstleistungen, die sich mit denjenigen erwachsener Virtuosen messen könnten. Vor drei Jahren hörten wir hier ein solches Wunderkind einen neunjährigen Knaben polnischer Nation. Wir hatten damals die Wichtigkeit der speziellen Erinnerungen noch

keineswegs genügend erkannt und prüften daher vorurteilsfrei die Leistungen des jungen Klaviervirtuosen hinsichtlich der Frage, ob sie einigermassen mit denjenigen eines Stavenhagen oder einer Sophie Menter zu vergleichen wären. Er trug u. a. die G-moll Ballade Chopins vor, und man mochte wohl die Komposition darnach wieder erkennen. Aber von einer wirklichen Auffassung Chopins, der ihm doch als Pole nahestehen mochte, war der Knabe weit entfernt. Bei dieser Ballade mag man wohl die Vorstellung haben, wie eine Gestalt in unglücklicher Liebe über Felsen hin irrt, während zu ihren Füssen das ruhelose Meer brandet. Man mag an einen Sturz in diese brandende Tiefe denken. Der Knabe führte nichts dergleichen aus. Er führte einen Walzer desselben Komponisten vor. Aber er wusste ebensowenig von der Leidenschaft, von Zärtlichkeit, Eifersucht, dem wogenden Leben eines Tanzsaales und all dem Elan der schwärmenden Jünglingszeit zum Ausdruck zu bringen. Der Knabe hatte keine selbsterlebten Erinnerungen, die er in Tönen hätte ausströmen können, er wusste nur zu skizzieren, und er entwarf keine Bilder, durch welche der Genius sein vollglühendes Leben wie Sonnenschein durch Glasgemälde ergiesst. Der Knabe gab eine eigne Komposition, aber sie ging über das einfach Musikalische, über das blosse Spiel mit Tönen nicht hinaus. Der Knabe hatte einen schönen Anschlag, aber selbst dieser war im Phantom einfach und hatte nichts von den sprühenden Formen und dem Blumenspiel an sich, welche wir bei erwachsenen Klaviervirtuosen beobachteten. Man muss älter sein, man muss viele Erinnerungen gesammelt, viel erfahren, gedacht, und gefühlt haben, um das volle Leben einer Meisterkomposition wiedergeben zu können, oder jenen Sonnenschein aufgehen zu lassen wie die Violine S. 187. Man kann hier einwerfen, dass ein Gegensatz zwischen künstlerischem Schaffen und gelehrten Studien bestände. Mancher Künstler mag durch gelehrte Studien die wahrhaft künstlerische Produktion ganz oder zeitweise eingebüsst haben. Aber hier kann zunächst eine Art Verschulung durch Studien und Wissen eingetreten sein, welche dann die Produktion in diese Richtung leitet

und das ursprüngliche Persönliche, die persönlich interessanten Erinnerungen nicht zur Wirkung kommen lässt. Sodann hat man zu berücksichtigen, dass sich die künstlerische Produktion vorzugsweise in progressiven, in auffallenden und ungewohnten Erinnerungen bewegt oder darin ansetzt. Das geniale Schaffen liegt vor allem in Prozessen von dieser speziellen Art, und diese Prozesse spielen ferner im wesentlichen im Unbewussten. Sobald die Erinnerungen gewohnte werden, sobald sich allzuvieles bewusstes Denken und Klügeln hereinmischt, hört der lebhafte Pulsschlag und die zuckenden impulsiven Momente auf. Es kommt nicht selten bei Künstlern vor, dass sie einen ersten Entwurf umarbeiten und wieder umarbeiten und doch schliesslich wieder zu diesem ersten Entwurf zurückkehren. Es kommt ferner sehr häufig vor, dass Künstler einen Entwurf nicht rasch erledigen können und dass sie ihn unerledigt liegen lassen, weil er ihnen zu gewohnt geworden ist. Häufig nehmen sie ihn dann später wieder auf, wo dann ebenso häufig wieder neue ungewohnte Momente anregend und entscheidend hinzutreten und manchmal dem Werk einen ganz andern oder einen gemischten, nicht mehr einheitlichen Charakter verleihen. Das Seltsame und Ungewohnte, wie es bei der künstlerischen Produktion und auch bei der Wiedergabe und Aufnahme von Tonwerken in Aktion tritt, zweigt sich von den grossen Komplexen des Gewohnten ab, aber dieser Komplex darf eben nicht allzusehr dominieren. Der Künstler muss seine Studien machen, aber der Schwerpunkt des genialen Schaffens liegt in den zahlreichen ungewohnten Erinnerungen, die er in seinem Gehirn als besonders interessant niedergelegt hat. Shakespeare schrieb verhältnissmässig spät erst die berühmtesten seiner Dramen. Er hatte als Schauspieler den allgemeinen technischen Untergrund, aber dabei wirkten die Tausende abliegender Erinnerungen, die sein geniales Gehirn erfasst, die er aber keineswegs durch gelehrte Studien sein eigen gemacht hatte. An dieser Unterscheidung zwischen zwei Arten von Prozessen mag man wieder erkennen, wie prekär die Diskussion solcher Vorgänge dann ist, wenn man sich ohne Kenntniss der Fülle und Mannigfaltigkeit

der Thatsachen an sie heranwagt. Wir werden die erwähnte Unterscheidung übrigens in einem späteren Bande noch besonders zu behandeln haben. Man kann da auch noch einen entgegengesetzten Einwurf erheben. Es gibt vielfach Musiker, welche die Werke der Meister gut ausführen, aber doch entfernt nicht die hierzu nötige allgemeine Bildung zu besitzen scheinen. Einmal darf man jedoch die Frage nicht ausser acht lassen, ob diese Musiker nicht doch in ihrem Leben an vielem ein lebhaftes Interesse nehmen und ein an Erfahrungen und Erinnerungen reiches Gehirn besitzen. Sodann darf man die Substitutionsprozesse nicht vergessen, welche zwischen ähnlichen Erinnerungen stetig im Gehirne vorsichgehen. Unser Hauptgesetz spricht auch von Gruppen ähnlicher Phänomene. Unsere Versuchsperson B hat beschränkte Erinnerungen, und gesetzt nun, B wäre ein ausführender Musiker, so würden diese beschränkten Vorstellungen und Gefühle bei der Wiedergabe von Tonwerken zum Ausdruck kommen. Diese Momente, die wenigstens in einzelnen charakteristischen Zügen mit dem Komponisten übereinstimmen, könnten dann, durch musikalische Schulung noch unterstützt, im Gehirne eines gebildeteren Zuhörers sehr wohl die ähnlichen aber höheren Gefühle und Vorstellungen wachrufen. Es wäre eine höhere Wirkung, und sie würde dann den Schein erwecken, als ob jener Musiker eine höhere Bildung besässe, während diese höhere Bildung thatsächlich mehr im Gehirne des Zuhörers zu suchen war. Oft weiss ein solcher Musiker nur wenig von der Wirkung, die er im Gehirne seiner Zuhörer hervorruft. Jener junge Virtuos gab wenigstens eine Skizze von Chopin, und er gab mehr als mancher erwachsene Klaviervirtuos, dessen künstlerisches Verständniss von der Technik erstickt wurde. Der Knabe hatte geniale Anlagen, interessante Erfahrungen und Gefühle, und diese, wenn auch noch sehr beschränkt, konnten denjenigen Chopins wenigstens ähnlich sein. Dagegen ist nie daran zu denken, dass ein bedeutendes Tonwerk etwa von einem Ungebildeten nur einigermassen zu einer guten Ausführung gebracht werden könnte. Allerdings darf das Urteil der

Masse des Publikums hier nicht zum Massstab genommen werden. Diese Masse verfügt nicht über jene Fülle bedeutender Erinnerungen, von welchen Aufmerksamkeit, Verständniss und Urteile abhängen. Sie kann höchstens nur einzelne beschränkte Momente verstehen. Jener junge Virtuos wurde sehr stark applaudiert, er wurde applaudiert wegen seiner Technik, und wir machten die Beobachtung, dass das Publikum umsomehr in Aufregung geriet, je geläufiger das Spiel war. Diese Geläufigkeit ist ein beschränktes, leicht ersichtliches Moment und übte so seine Wirkung. Daneben wirkte noch die voraufgegangene Reklame und die Thatsache, dass es eben ein Kind war, welches hier so geläufig spielte. Wir werden auf diese besonderen Momente der Urteilsbildung weiter unten speziell zurückkommen. Dieselben entspringen im tiefen Grunde einem grossen Gesetze, welches wir schon oft erwähnten, nämlich unserem Substitutions- und Progressionsgesetz. Dieses Gesetz ist neben der Zerlegung der psychischen Prozesse und den speziellen Erinnerungen das dritte grosse Moment in der Urteilsbildung. Wir haben gesehen, wie eine grosse Tendenz im Gehirne besteht, dass sich Phänomene und Erinnerungen stets nach dem Prinzip der Aehnlichkeit und der Progression zu substituieren suchen. Ein besonderer Fall dieses Gesetzes ist das Grundgesetz des Irrtums, dahin gehend, dass statt der veritablen Phänomene stetig ähnliche progressive Erinnerungen einzuspringen suchen. Alle Vorurteile, Auslegungen etc. folgen, wie wir schon früher andeuteten, diesem Grundgesetze des Irrtums, und auch alle irrigen Urteile in Sachen von Tonwerken sind durch dieses Gesetz bedingt. Bei der allgemeinen Wichtigkeit desselben werden wir es in einem späteren Bande besonders behandeln, den wir zur Zeit bereits in Angriff genommen haben. Um den Einwürfen gegen die allgemeine Gültigkeit unserer Hauptsätze hinsichtlich der Aufnahme von Tonwerken zu begegnen, wollen wir das Gesetz des Irrtums hier nur noch an einigen Spezialfällen diskutieren. Wir werden dadurch auch die nächstvoraufgegangenen allgemeinen Erörterungen dem Verständnisse näher rücken. Wie haben

gesehen, dass ein Kunstwerk aus einer Menge von einzelnen Momenten besteht. Zu Aufmerksamkeit und Verständniss ist es nötig, dass die ähnlichen Erinnerungen im Gehirne des Publikums vorhanden sind. Sind die Erinnerungen beschränkt, so werden auch nur die beschränkten, die untergeordneten, die accessorischen Momente des Kunstwerks nur einzelne seiner Teile aufgefasst. Aber hier tritt sofort ein bedeutender Irrtum auf, der sich fast in allen Beurteilungen von Kunstwerken vorfindet. Ueber das Beschränkte und Kleine entsteht ein scharf ausgeprägtes Urteil, und dieses letztere wird nun verallgemeinert, es wird auf das ganze Kunstwerk übertragen. Es ist der reine Substitutions- und Progressionsprozess. Das ganze Kunstwerk und seine grösseren Momente werden nicht gefasst, es kann nur ein unbestimmtes Urteil über diese Momente entstehen, aber statt dieses unbestimmten Urteils springt nun das schärfer ausgeprägte Urteil über den beschränkten Teil als ein absolut Progressives ein. Es ist ein unbewusster und dämonischer Prozess, er vollzieht sich millionenfach in den Gehirnen der Menschen, und zwar um so häufiger, je beschränkter, unwissender und erfahrungsloser diese Menschen sind. Da sieht ein ungebildeter Mensch ein Buch mit rotem goldverziertem Einband. Er sagt, das sei ein schönes wertvolles Buch. Er hat ein Urteil über den Einband, und dieses Urteil substituiert sich nun auf das Ganze und speziell auch über den Inhalt des Buches, für den er kein Verständniss oder über den er nur ein unbestimmtes Urteil hat. Die Masse der Menschen nimmt stets den glänzenden Einband für den Inhalt, sie nimmt den Goldrahmen für das Gemälde, sie nimmt den äusseren Aufputz für solide Schönheit und Wohlhabenheit, sie nimmt immer die Kleider für den Menschen. Die Masse hat zu wenig Erfahrungen und zu beschränkte Gehirne, als dass sie tiefer und höher in ihrer Urteilsbildung vorschreiten könnte, sie ist jenem Substitutions- und Progressionsprozess, diesem dämonischen Irrtumsgesetz verfallen. Die Masse des Publikums in Theatern und Konzerten macht absolut keine Ausnahme. Sie nimmt die glänzenden Kostüme statt

der Kunstleistungen der Darsteller, sie nimmt den äusseren Pomp und die Dekorationen für das Stück. Sie kann unmöglich den Plan eines ganzen Stückes und die grösseren Momente erfassen, sie liest nur die kleineren Momente heraus entsprechend den eigenen beschränkten Erinnerungen. Wo sie die meisten Erinnerungen hat, da hat sie auch das meiste Interesse. Die Gesichtssphäre hat mehr Erinnerungen als die Gehörssphäre, darum sehen die Menschen lieber als dass sie hören. Es ist auch einfacher, das Denken ist weniger in Anspruch genommen. Wie lässt doch Göthe seinen Theaterdirektor in jenem Vorspiele zum Faust sagen?

Besonders aber lasst genug gescheh'n!
Man kommt zu schau'n, man will am liebsten seh'n.
Wird vieles vor den Augen abgesponnen,
So dass die Menge staunend gaffen kann,
Da habt ihr in der Breite gleich gewonnen,
Ihr seid ein vielgeliebter Mann.
Die Masse könnt ihr nur durch Masse zwingen,
Ein jeder sucht sich endlich selbst was aus.
Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen;
Und jeder geht zufrieden aus dem Haus.
Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken!
Solch ein Ragout, es muss euch glücken;
Leicht ist es vorgelegt, so leicht als ausgedacht.
Was hilft's, wenn ihr ein Ganzes dargebracht!
Das Publikum wird es euch doch zerstücken.

Dieser Theaterdirektor redet vom Standpunkte eines klugen Unternehmers, er will möglichst viel Publikum heranziehen. Die Masse dieses Publikums hat mehr acht auf die äussere Erscheinung und das Spiel eines Sängers, als auf die Leistung, die er im Gesange zum Ausdruck bringt. Wir deuteten oben an, wie ein Ton schon aus einer Reihe von einzelnen Momenten zusammengesetzt ist, und noch mehr ist es die ganze gesangliche Leistung, in der so viele musikalischen Momente, Gefühle, Gedanken und Vorstellungen mitspielen. Die Masse des Publikums hat weder Erfahrung noch Erziehung noch Gehirnkraft genug,

um die höheren und umfassenderen Momente in einer gesanglichen Leistung zu erkennen, sie weiss nichts von der Reinheit, dem Ansatz, dem Vibrieren und dem Ausklang eines Tones, worin so viel der psychischen Momente und der künsterischen Grösse zum Ausdruck kommen, sie wird meist nur ergriffen durch die Stärke des Organs. Hier wie überhaupt in der ganzen darstellenden Kunst wirkt vor allem die massige Intensität und der plump hereinschlagende Effekt. Auch der grosse Künstler wendet bedeutende Effekte an, aber diese sind ausgeglichen und in einem stetigen, wenn auch mehr oder weniger unbewussten Uebergange zu den übrigen Teilen der Kunstleistung. Der kleine Künstler, dem die Masse freigebig den Beifall zollt, hat das Unausgeglichene in seiner Leistung, er giebt ein Krampfhaftes und Stossweises, das sein scharfes Analogon in den extatischen Zuständen des Irrsinns hat. Dahin zielen die Worte, die Hamlet an den Schauspieler richtet.

> Wenn ihr den Mund so voll nehmt, wie viele unserer Schauspieler, so möchte ich meine Verse eben so gern von dem Ausrufer hören. Sägt auch nicht zu viel mit den Händen durch die Luft, so — sondern behandelt alles gelinde. Denn mitten in dem Strom, Sturm und, wie ich sagen mag, Wirbelwind eurer Leidenschaft müsst ihr euch eine Mässigung zu eigen machen, die ihr Geschmeidigkeit giebt. O es ärgert mich in der Seele, wenn solch ein handfester, haarbuschiger Geselle eine Leidenschaft in Fetzen, in rechte Lungen zerreisst, um den Gründlingen im Parterre in die Ohren zu donnern, die meistens von nichts wissen, als verworrnen, stummen Pantomimen und Lärm. . . . .
> O, es giebt Schauspieler, die ich habe spielen sehen und von Andern preisen hören, und das höchlich, die, gelinde zu sprechen, weder den Ton noch den Gang von Christen, Heiden oder Menschen hatten, und so stolzierten und blökten, dass ich glaubte, irgend ein Handlanger der Natur hätte Menschen gemacht, und sie wären ihm nicht geraten. . . .
> Es giebt ihrer, die selbst lachen, um einen Haufen alberner Zuschauer zum Lachen zu bringen, wenn auch zu derselben Zeit irgend ein notwendiger Punkt des Stückes zu erwägen ist.

Uebrigens giebt es nicht bloss diese Beschränktheiten und plumpen Effekte, von welchen das Urteil des Publikums über ein Kunstwerk abhängt. Es giebt viele Menschen, die nach rein zufälligen und accessorischen Momenten ein ganzes Kunstwerk beurteilen. Wir lasen in diesen Tagen eine Anekdote. Eine Person wird gefragt, was sie über den Faust denke. Sie erwiedert, dass bei der Faustaufführung ihr in der Garderobe die neuen Gummischuhe vertauscht worden wären, und dass sie seitdem von dem Faust nichts halte. Dergleichen Menschen giebt es zu Tausenden im Publikum, sie urteilen nach blossen Zufälligkeiten und ganz abliegenden Momenten. „Die Damen geben sich und ihren Putz zum Besten", die zärtlichen Liebespaare unterhalten sich, das Publikum erzählt sich den Stadtskandal, sie alle haben ihr Vergnügen daran und sind befriedigt von der Vorstellung, die sie dabei kaum oberflächlich verfolgt haben. Wenn das Publikum Beifall klascht, so darf man daraus auch entfernt nicht anf sein Verständniss für ein geniales Werk oder eine geniale Kunstleistung schliessen. Dem Einen hat dieses, dem Anderen jenes gefallen, und fast immer sind es beschränkte Momente, auf welche sich das Urteil gründet. Man erinnere sich, mit wie viel beschränkten Interessen diese Gehirne erfüllt sind, und wie kein Raum, keine Kraft, keine Erinnerungen für das Verständniss der grossen Momente in ihnen vorhanden ist. Man beobachte, wie sie sich in den Pausen über ihre banalen Interessen unterhalten, wohl häufig durch Theater und Musik angeregt, aber eben nur so wie auch die Thätigkeit sekretorischer Organe angeregt werden kann. Man beobachte sie vor allem während der Aufführung eines grossen Orchesterwerkes, etwa einer Beethoven'schen Symphonie. Die Einen spielen mit dem Konzertzettel, die Anderen lassen die Blicke wandern, und von den Gesichtern der weitaus grössten Mehrzahl ringsum blickt uns ein Nichts von Gedanken und Gefühlen entgegen. Dieser Gesichtsausdruck ist psychologisch wiederum interessant. Das Kunstverständniss, die Aeusserungen des Lebens sind fast immer ein Doppelprozess. In dem Irrsinn tritt derselbe scharf

heraus, in der einen Richtung als ein Progressionsprozess und in der anderen Richtung als eine gleichzeitige Dementia. Diese Dementia, diese psychische Schwäche, dieser Idiotismus ist es, von welchem jene Gesichter des Publikums gezeichnet sind. Wenn ein grober Schnitzer, ein possenhafter Unfall, ein banales accessorisches Moment auf der Bühne aufgeht, dann kommt Leben in die Gesichter. Dies wird belacht, besprochen und colportiert. „Wie er sich räuspert, und wie er spuckt, das habt ihr ihm glücklich abgeguckt.“ Der Fehler wird von der Masse des Publikums leicht begriffen, er ist ein Beschränktes wie Irrsinn und Roheit. In jeder Roheit, und jeder Unart liegt der Progressionsprozess, aber gleichzeitig liegt auch darin jene furchtbare Dementia. Die Abwesenheit dieser Dementia unterscheidet die energische That des Gebildeten von der Roheit des Ungebildeten, sie unterscheidet das Selbstbewusstsein des Genies von dem Dünkel des Dilettanten, die Leistungen eines grossen Künstlers von jenen, wie sie in Hamlets Worten gezeichnet sind und auf die Masse des Publikums Eindruck machen. Dieser Masse steht der Virtuos etwas näher als etwa ein grosses symphonisches Werk. Er ist eine Person mit vielen Äusserlichkeiten, man sieht und hört auch die blosse Technik. Da kommt der Beifall der Masse. Aber selbst hier weiss sie keinen Unterschied zu machen zwischen einem grossen und einem kleinen Virtuosen. Das Haus mag von Beifall dröhnen bei dem Spiele eines grossen Virtuosen, aber derselbe Beifall und vielleicht noch stärker erschallt durch das Haus, wenn ein anderer Virtuos etwa das Pianoforte zwar mit bedeutender Technik, aber mit einem solchen Mangel an Verständniss bearbeitet, dass man Beethoven und Chopin nicht wieder erkennen mag und dass der gebildete Musikliebhaber nur durch die Rücksicht auf Höflichkeit abgehalten wird, sich einer solchen Pein sofort zu entziehen. Da, wo die Zuhörer erst stumm und schweigend dasitzen und dann in einen endlosen Jubel ausbrechen sollten, nach dem Anhören eines grossen symphonischen Werkes, ist der Beifall des Publikums immer nur kurzatmig. Die Leistungen

des Orchesters, des Dirigenten und des Genies finden keinen Wiederhall in dieser grossen Dementia. Das Alles ist es, was wir im Anfang unserer vorigen Untersuchung andeuteten, als wir von dem scheinbaren Beifall für den Genius sprachen und ihn dem allgemeinen Beifall für den plattesten Scherz oder die Gliederverrenkungen eines Akrobaten gegenüberstellten. Wir setzen noch einmal jenes Wort Göthes hierher:

Beseht die Gönner in der Nähe
Halb sind sie kalt, halb sind sie roh.

Es giebt eine Aeusserung, die man häufig hören mag. Die Menschen sagen von einem Kunstwerk: „Ich habe es gesehen und gehört, es hat kein Interesse mehr für mich.“ Aber ein Kunstwerk ist ein Weitumfassendes, in ihm ist das Stück eines grossen Menschenlebens niedergelegt. Dieses grosse Menschenleben in seiner eigenartigen Individualität kann Niemand, er möge selber noch so geistvoll sein, bei einer ersten Aufnahme auch nur annähernd erfassen. Dazu reicht kein Menschengehirn, keine Fülle der Erinnerungen aus, und dazu ist auch niemals die Disposition vollauf bei dem aufnehmenden Gehirne und dem wiedergebenden Künstler vorhanden. Ein geniales Werk entschleiert seine Grösse und seine Schönheit erst bei öfter wiederholter Aufnahme, und es lohnt jede neue Hingabe an dasselbe mit der Erschliessung neuer Schönheiten. Wer die wiederholte Aufnahme ablehnt, der legt nur Zeugniss ab, dass in seinem kleinen Herzen und in seinem beschränkten Gehirne kein Massstab zu finden ist, mit welchem man die Welt des Grossen und Schönen beurteilen soll.

Zweiundzwanzigste Untersuchung.

Fortsetzung der Frage, weshalb die Urteile über Ton- und Kunstwerke so weit auseinandergehen. Das Grundgesetz des Irrtums als grosses unzerstörbares Weltgesetz. Das Dämonische im Irrtum, das ihm den Charakter überzeugter Wahrheit giebt. Die irrige Urteilsbildung durch Reklame, Phrase, Vorurteil, Erziehung, musikalische Schulung und beschränkte Tageskritik. Das Grundgesetz der sympathischen und der antipathischen Prozesse und die dadurch bedingte Feindschaft des Hergebrachten und des Mittelmässigen, des geschäftlichen Unternehmens und der Masse gegen das bahnbrechende Genie. Der Gang und das Gesetz des Fortschrittes und der schliessliche Sieg des Genies.

Wohl, es ist ein furchtbares Gesetz, dieses Grundgesetz des Irrtums. Es schafft das Unglück des Individuums und das Unheil der Völker. Es ist die zwingende Macht in den tragischen Konflikten, in dem Sturze von Dynastien und Geschlechtern und in dem Untergange von Nationen und Rassen. Von den Blättern der Weltgeschichte stiert es uns entgegen als Irrtum und Fanatismus, als ungeheures Unrecht und Roheit, als endlose Gewaltakte und blutige Greuel. Der grosse Lebensprozess wogt in einer doppelten Richtung auf und nieder, nämlich in positiven und negativen Momenten. Dies ist auch der Charakter der durchaus veritablen Prozesse, es ist ein Spiel und Gegenspiel. Aber das Substitutions- und Progressionsgesetz schlägt in diesen auf- und niederwogenden Ozean von veritablen Prozessen wie ein doppelter Sturmwind herein. Auf der einen Seite reisst es den Lebensprozess zu lichter Höhe hinauf, es beschleunigt den Prozess im Gehirne der Menschen zu den progressiven Gebilden der Schönheit, der Kunst, der Anregungen zur Wissenschaft, zu allem Guten und Herrlichen. Aber auf der anderen Seite stürzt es, ebenso der furchtbaren Tendenz zum Progressiven folgend, die Menschen hinab in einen

Tartaros progressiver unangenehmer Gefühle und zerstörender Gedanken, in Verzweiflung, Bosheit, Verbrechen und Untergang. Wie kommt das Unrecht, wie kommt das Elend und wie der Tod in die Welt? Wer das Leben und die Weltgeschichte von dieser düsteren Seite schaut, den mag wohl ein Grauen vor dem Sein erfassen, und es mag ihm wohl sein, um in der Ausdrucksweise der vergangenen Zeit zu reden, als ob ein ungeheueres Gespenst vor ihm aus dem Weltall auftauche und seinen dunklen Riesenschatten über die Erde und in das Gehirn der Menschen würfe. Der Weltprozess und das Leben ist eben ein Doppeltes, es trägt einen Januskopf, nach der einen Seite von dem sonnigen Zauber der Begeisterung umweht, nach der andern Seite ein erstarrendes Medusenantlitz. Es ist wie eine Sphinx. In ihrem Auge wohnt die Sehnsucht, auf ihren Lippen blüht entzückende Wehmut, und ihr Busen lockt und flieht in unnennbarem Liebreiz. Aber mit dieser Schönheit sind die Tatzen und der Leib des Löwen kombiniert, und in jenen leisen Bewegungen des Schweifes liegt das Zeugniss des Raubtieres, seine Gewaltakte und seine blutigen Greuel. Irrtum und Unrecht, Hässlichkeit nnd Roheit haben ihr Gesetz, sie sind ewig und unzerstörbar. Und dieser unzerstörbaren Thatsache müssen wir uns auch stetig bewusst bleiben, wenn wir die zahllosen Irrtümer in der Beurteilung von Kunstwerken überschauen wollen. Die Masse des Publikums urteilt nur über Einzelmomente eines Kunstwerkes oder einer Kunstleistung. Dies ist ein beschränktes und es kann auch ein veritables Urteil sein, sofern dasselbe nur in Hinsicht jener Einzelmomente geltend gemacht wird. Aber daneben bestehen noch die anderen Momente des Kunstwerkes und besteht dasselbe als Totalität, und hierüber bilden sich nur unbestimmte Urteile in dem Gehirne des Publikums. Diese unbestimmten Urteile drängen nach Ergänzung, Vollendung und Abschluss, sie thun es kraft jenes Gesetzes, und kraft jenes Gesetzes springen nun auch die schärfer ausgeprägten, die progressiven Urteile über die wahrgenommenen Einzelmomente statt der unbestimmten Urteile ein. Es ist ein unbewusster und ein zwingender

Prozess. Er vollzieht sich leichter, je beschränkter und erfahrungsloser, je nervöser erregt und leidenschaftlicher die Gehirne sind. Aber auch bei besonnenen und wissenschaftlich gebildeten Personen hat er die Tendenz zum Eintritt, solange nicht ganz spezielle Erinnerungen, spezielle exakte Beobachtungen im Gehirne angesammelt sind, um als Grundlage der Urteilsbildung zu dienen und jenen dämonisch einspringenden Irrtümern zu begegnen. Die frühere Wissenschaft hat viele Gehirnprozesse unter dem unbestimmten Kollektivnamen der Vernunft zusammengefasst, sie hat von einer Fähigkeit zum Verallgemeinern und zur einheitlichen Gestaltung gesprochen, und sie hat dieses als die höchste psychische Thätigkeit bezeichnet. Aber das Vorstadium jeder Wissenschaft ist durch die kühnsten Verallgemeinerungen gekennzeichnet, und je weniger die Menschen von einer Frage Thatsächliches erforscht hatten, um so mehr bauten sie ihre Irrtümer zu Systemen und Theorien aus. Nirgends ist die Verallgemeinerung und die Schlussfolgerung aus beschränkten Thatsachen häufiger als im Irrsinn. Hier haben wir also wiederum eine Analogie des Irrtums mit den schweren pathologischen Prozessen, und diese Analogie findet sich auch noch in einem weiteren Umstande, nämlich in der Hartnäckigkeit, mit der sowohl Irrtum als Wahnidee festgehalten werden. Keine Überredung, keine noch so klare Beweisführung hat Macht über die Wahnideen. Die älteren Lehrbücher der Psychiatrie erzählen einen charakteristischen Fall. Der Pater Skambari bildet sich ein zum Kardinal creiert zu sein. Sein Provinzial lässt ihn zu sich kommen und sucht ihm den Wahn auszureden. Skambari hört ihn ruhig an und giebt ihm dann die sarkastische Antwort: „Entweder bin ich Kardinal oder ich bin es nicht. Bin ich es, dann thut Ihr Unrecht, mit mir so zu reden. Bin ich es aber nicht, so erlaube ich mir Euch für einen noch viel grösseren Narren zu halten, weil Ihr glaubt, einen Narren durch blosses Zureden von seinem Wahne ab bringen zu können.“ In der That, wenn man dies vermöchte, so bedürfte es keiner Irrenhäuser, nnd es wäre ein Leichtes, auch jede Krankheit durch ein ähnliches Mittel zu

beseitigen. Unter dem Wahnsinn liegt die Dementia, liegt die Gehirnschwäche, und darum können die veritablen Gegengründe nicht aufkommen. Im Gegenteil regt jede Diskussion die Wahnidee noch mehr auf und bestärkt den Kranken in derselben. Etwas von dieser dämonischen Art hat auch jeder Irrtum an sich, er sucht sich mit der Macht des Progressiven im Gehirn zu behaupten, und er thut dies um so leidenschaftlicher, um so heftiger erregt, weil auch unter ihm im tiefen Grunde die Gehirnschwäche und Beschränktheit, die geistige Ohnmacht sich verbirgt. In jenem Vorspiel zum Faust stehen noch die Zeilen:

Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen;
Ein Werdender wird immer dankbar sein.

In der That ein Werdender hat noch den Trieb zur Urteilsbildung. Der Gebildete schliesst niemals völlig mit seiner Bildung ab, er weiss, dass das Reich der Thatsachen und der Erkenntniss unendlich ist. Aber der Beschränkte nimmt Irrtum und Wahn für Erkenntniss, und er nimmt sie für volle und letzte Erkenntniss, weil sie sich so dämonisch in seinem Gehirne behaupten. Das ist der Fanatismus des Irrtums, der auch bei der Beurteilung von Kunstwerken so mächtig ist und sich so als einen dämonischen Substitutions- und Progressionsprozess kennzeichnet. Indessen sind jene Übertragungen und Verallgemeinerungen nicht einmal die schwersten Formen dieses gesetzmässigen Irrtums. Viele Personen sind sich mehr oder weniger ihrer beschränkten Bildung in Sachen von Kunstwerken und ihrer Unfähigkeit zur Beurteilung derselben bewusst. Sie wollen gleichwohl ein Urteil über dieselben haben, sie wollen sehen und hören, sie wollen mitreden und erzählen. Viele wollen erstaunen, einige auch bewundern. Es ist im Gehirne dieser Menschen eine Tendenz zur Urteilsbildung. Aber da sie nun zu dieser Urteilsbildung persönlich unfähig sind, so suchen sie nach Urteilen Anderer, womit sie ihrem Bedürfnisse genüge leisten und ihre unbestimmten Urteile ergänzen können. Es entsteht in ihrem Gehirne die weitere Tendenz zur willigen Aufnahme fremder Urteile. Bei politischen Wahlen werden die Stimmberechtigten vor die Notwendig-

keit einer Wahl gestellt. Nur die Allerwenigsten haben klare politische Urteile, die grosse Masse hat nur unbestimmte Meinungen. Da kommen nun die Vertreter einzelner Parteien und preisen ihre Kandidaten an, sie suchen Anknüpfungspunkte in den beschränkten Interessenkreisen der Wähler und verbinden so den Namen ihrer Kandidaten mit diesen Interessen. Sie stellen hierdurch das Moment der Ähnlichkeit resp. der gleichen Elemente in dem Gehirn der Wähler her und suchen für die unbestimmte Frage, wem sich der Wähler zuwenden soll, die bestimmte d. h. progressive Antwort mit dem Namen ihres Kandidaten zu geben. Sie wiederholen das oft, sie verkünden es mit lauten Stimmen und grossen Plakaten, alles progressive Momente, sie inszenieren den reinsten Substitutions- und Progressionsprozess. So auch verfährt die geschäftliche Reklame. Der Käufer will ein Urteil über die Waaren gewinnen. Da umgiebt man diese mit bunten Umhüllungen, man versieht sie mit klingenden Namen, bringt sie mit sozial hochgestellten Personen in Verbindung, erlässt grosse und auffallende Ankündigungen. Diese Momente wirken, sie geben ein Urteil im Gehirn der Menschen, und dieses Urteil substituiert sich im Gehirn des Käufers für das Unbestimmte, das fragwürdige Urteil über die Waaren. Der Käufer nimmt die Umhüllung, den klingenden Namen, die grosse Ankündigung für die Qualität der Waare selber. Es ist der Mechanismus der geschäftlichen Reklame, wie er sich tagtäglich um uns her bewegt, und sein Grundgesetz ist eben unser Substitutions- und Progressionsgesetz. Und genau dasselbe Gesetz, genau dieselben zwingenden Faktoren sind es auch, mit denen wir bei der Reklame in Sachen der Kunst zu thun haben. Man sucht die Aufmerksamkeit und das Urteil des Publikums hier in ganz derselben Weise zu dirigieren wie bei einer anderen geschäftlichen Unternehmung. Wie man dort die Waare mit einer bunten Umhüllung versieht oder anderweitig mit progressiven Momenten verknüpft, so arbeitet auch das geschäftliche Unternehmen in Kunstwerken und Kunstleistungen mit äusserer Ausstattung und oft rein accessorischen Momenten. Der Glanz

der Szenerie, der Reichtum der Kostüme, die stärksten unausgeglichenen Effekte in der Musik locken und beirren die Masse des Publikums. Man setzt durch auffallende Ankündigungen und Anpreisungen, durch Übertreibung von Erfolgen an anderen Orten oder durch Mitteilungen von Beziehungen der Kunstwerke und Künstler zu sozial hochgestellten Persönlichkeiten ein progressives Urteil zum voraus in. die Köpfe des Publikums. Mancher geschäftliche Unternehmer lässt selbst die Skandalsucht der Menge nicht unbenutzt, und er reizt die letztere hierdurch ebenso und nach demselben Gesetze wie durch die andere Reklame. Die Formen der Reklame sind zahllos, aber ihr Grundgesetz ist immer dasselbe: auf der einen Seite ein beschränktes, urteilsloses Publikum, in dessen Gehirn sich der Progressionsprozess abspielt, und auf der anderen Seite der geschäftliche Unternehmer, der diesen Progressionsprozess inszeniert. Der Endzweck von alledem ist der materielle Vorteil des Unternehmers, den Nachteil aber hat die wahre Kunst und der Genius zu tragen. Die Masse ist engherzig und beschränkt, bei ihr sucht der Unternehmer den Vorteil, ihre kleinen Gefühle und Gedanken sucht er stetig erneut anzuregen. Dieser Kleinheit und Beschränktheit aber dienen auch die beschränkten und mittelmässigen Kunstleistungen am ehesten, der beschränkten Kunstleistung und der mittelmässigen Künstler giebt es eine grosse Zahl, sie sind gefügig dem Unternehmer und auch nicht so eigenwillig, nicht so selten, wie der wahre Genius. Darum beherrscht die Beschränktheit und Mittelmässigkeit den Markt, und sie steht in ihrer ganzen breiten Masse dem Genius gegenüber. Die Masse des Publikums fällt keine endgültigen Urteile über ein Kunstwerk, und ebensowenig weiss auch das geschäftliche Unternehmen den Genius zu würdigen. Die Sucht nach Geld und Reichtum ist einer der schlimmsten Dämonen im Gehirne der Menschen. Bei einem Gebildeten kann allerdings der Reichtum oder wenigstens eine gewisse Wohlhabenheit ein Förderungsmittel für weitere Bildung und für veritable kulturelle Leistungen sein. Aber im Gehirn des Beschränkten wird der Besitz zu einem ausschliess-

lichen Gedanken, der alles Interesse am Grossen und Schönen unterdrückt und die allgemeine Dementia hervorruft. Selbst auf die Nachkommen dehnt sich diese Dementia aus. Maudsley hat verschiedene Fälle gegeben, wo die Nachkommen solcher Personen, deren alleiniger Lebenszweck die Erwerbung von Reichtümern war, im Irrsinn endeten. Wo der Irrsinn im Anzug ist und die Dementia schon vorbereitet, da kann von einer veritablen Beurteilung des Genies keine Rede mehr sein. Man sagt, dass die geschäftliche Unternehmung viel zur Verbreitung genialer Werke beigetragen habe. Aber sie hat es vorzugsweise erst dann gethan, nachdem sich der Genius bereits Bahn gebrochen hatte. Sie hat nur allzuhäufig den Freibeuter gespielt, der den Genius ausraubte und in der pietätlosesten Weise seine Werke verstümmelte. Sie hat ihn immer in ein und dieselbe Reihe mit Kleinheit und Mittelmässigkeit gestellt, die dem Genius nicht ähnlicher waren als etwa eine bunte Weihnachtspuppe der edlen Schönheit einer Venus von Milo. Es giebt eine Thatsache, durch welche die geschäftliche Unternehmung in schneidender Weise gezeichnet wird. Viele Unternehmer haben sich Reichtümer gesammelt, manche von ihnen haben in ihren Testamenten auch an allgemeine Wohlthätigkeitsanstalten gedacht. Aber man wird nur wenig Testamente finden, in denen des Genius, in der Kunst und Wissenschaft erwähnt wird, durch welche jene Unternehmer ihre Millionen erwarben. Es besteht keine Feindschaft von Seiten des Genius gegen das geschäftliche Unternehmen. Der Genius verschenkt in seinen Werken Königreiche des Geistes, und er wirft daher auch lieber einem Unternehmer den Vorteil in den Schoss, als dass er sich in einen zähen Handel einlassen mag. Wohl aber besteht eine, wenn auch oft verdeckte Feindschaft des Geschäftes gegen die Ansprüche des Genius. Wenn der Genius keine Geschäfte verstehen mag, so achtet ihn darum der Unternehmer nicht höher. Der wahre Gott der Menschen ist das Geld, schon der Name allein bringt ein Fieber in die Köpfe. Wer für seine Überzeugung ein materielles Opfer bringt, den halten Viele für einen Narren, und dass man Kunstwerke schaffen und künstlerisch aus-

übend thätig sein könne ohne den Endzweck des Geldes, das ist Vielen unfassbar. Sie sehen uns verständnisslos, sie sehen uns fast blödsinnig an, wenn wir davon zu ihnen reden. In ihren Augen ist es ein Fehler, wenn es der Genius nicht versteht mit seinen Werken den Wucher zu betreiben. Sie selber halten ihn für beschränkt und einfältig, und so glauben sie weitaus mehr zu sein denn er. Und wenn er noch gar eigenwillig in diesem Genius beharrt, wenn er sich den kleinen Ratschlägen des Geschäftes nicht fügt, wenn er rücksichtslos über die Mittelmässigkeit und Beschränktheit hinwegschreitet, welche das Geschäft stetig aberntet, und wenn er zu grossen Kunstidealen hinführen will, wo die Reklame des Tages machtlos ist, da muss er in den Augen des Geschäftes der Feind werden. Durch die Macht der Reklame dekretiert dieses Geschäft ja selber was gross und gewaltig ist, und es kann jeden Tag ein neues Genie erstehen oder ein vorher emporgehobenes wieder versinken lassen. Der Genius ist eine Beleidigung für dieses approbierte geschäftlichen Unternehmen, wie er auch oft eine Beleidigung für die Masse ist. Wir wollen nicht behaupten, dass alle geschäftliche Unternehmen in Sachen der Kunst von diesem ursprünglich feindlichen Geiste erfüllt sind. Es giebt solche, die durch Tradition und Bildung den Genius pflegen, aber auch sie leiden unter jenen allgemeinen Gewohnheiten des Geschäftes, und sie zahlen ihr höheres Kunstbestreben nicht selten mit materiellen Opfern. Solange die Masse des Publikums so beschränkt in künstlerischer Urteilsbildung ist und so lange der Reklame keine höhere Macht entgegengestellt wird, solange wird sie auch ihre Herrschaft ausüben. Sie thut es zwingend im Gehirn der Menschen und mit der ehernen Notwendigkeit eines Naturgesetzes. Und wiederum sind die Irrtümer, welche die Reklame in die Köpfe des Publikums setzt, nicht die einzigen. Die Köpfe der Menschen sind voll von Vorurteilen und Phrasen. Die grosse Mehrzahl in allen Klassen und Ständen hat kein eigenes Urteil in politischen oder sozialen Angelegenheiten, in moralischen und ästhetischen Fragen. Aber das Gehirn ist erfüllt mit oft

gehörten Redensarten, mit konventionellen Meinungen und gebräuchlichen Aussprüchen. Vorkommenden Falles springen dann diese ohne weiteres ein, und da sie es unbewusst thun, und ihre Entstehung oft weit zurück liegt, da auch die Menschen keine Fähigkeit und Übung zur Analyse haben, so sind sie stetig der Meinung, dass es eigne Urteile seien, die so in ihnen aufgehen. Die allgemeine Kritik über Kunstwerk und Kunstleistung bewegt sich so in allgemeinen Redensarten, wie man sie während und nach jeder Theatervorstellung überall hören mag. Es war vortrefflich, bezaubernd, prachtvoll, abscheulich, schrecklich und wie diese Phrasen alle heissen mögen oder auch gerade Mode sind. Sie haben alle einen gemeinsamen Charakter, denjenigen des stark Ausgeprägten, des Übertriebenen, des Progressiven. Hierdurch charakterisiert sich schon diese ganze Art der konventionellen Urteilsbildung als ein Substitutions- und Progressionsprozess. Von sonderlicher Bedeutung ist allerdings diese Urteilsbildung gerade nicht. Diese Urteile sind die Produkte einer zerstreuten Konversation, ähnlich der Ideenflucht eines Fieberkranken oder des extatischen Irrsinns, sie kommen und gehen und sind eben nur das Zeichen der Oberflächlichkeit dieses Publikums. Wieder andere beziehen ihr Urteil von der berufsmässigen Kritik in öffentlichen Zeitungen und Zeitschriften. Wir sitzen neben einem Herrn im Theater, der mehrfach die Äusserung von sich giebt: „Da will ich doch einmal sehen, was morgen die Kritik sagen wird.“ Viele Menschen lesen die Theaterkritiken, ohne dass sie selber das Theater besuchen oder in der Lage sind dies zu thun. Aber die Kritik in den Zeitungen und Zeitschriften steht in vielen Fällen unter demselben bösen Zeichen wie Reklame und geschäftliche Unternehmungen. Die meisten Zeitungen wenden sich an eine möglichst grosse Masse, sie haben in den Bedürfnissen, in den beschränkten Gehirnen dieser letzteren ihre Existenz. Der Kritiker kann dann keine gross angelegten Besprechungen von Kunstwerken bringen, denn die meisten Leser haben weder Verständniss, noch Interesse, noch Gehirnkraft hierzu. Er ist auf das kleine

beschränkte Urteil, auf alle jene Einzelmomente angewiesen, die wir bei der Reklame und in der vorigen Untersuchung behandelten. Der Rahmen einer solchen Zeitung geht in die Brüche, wenn er mehr leisten will, und der Beutel des Unternehmers wird mager. Das Interesse des Unternehmers ist mächtiger als die selbständige Kritik, und wie andere Unternehmer die Mittelmässigkeit gegen den Genius ausspielen, so findet ein solcher Zeitungsunternehmer auch immer geistige Handwerker, durch welche er einen unbequemen geistvollen Kritiker ersetzen kann. Wohl ist die Kritik über ein Kunstwerk eine bedeutende Gehirnarbeit. In ihr liegt ein erhebliches Stück Menschenleben, Erfahrung, Studium und Gehirnkraft ebenso, wie wir es bei der künstlerischen Produktion betont haben. Viele Menschen wähnen, die Referate und Kritiken flössen einem gewissenhaften Berichterstatter nur in die Feder, das sei eine Sache des Talentes. Es giebt sogar Theaterleitungen, welche die Reservierung eines Platzes für die Kritik als eine Art Gunst und Geschenk ansehen, während doch thatsächlich dieser Platz erst die Vorbedingung und die Möglichkeit für eine Berichterstattung abgiebt. Wir haben früher betont, dass die Aufmerksamkeit auf die Musikphantome bei unseren Versuchspersonen eine oft bedeutende Gehirnleistung darstelle. Man findet mehrfach die Angabe, dass die Beobachtungen wegen Ermüdung ausfielen. Aufmerksamkeit ermüdet, ist schon an sich eine bedeutende Gehirnarbeit. Das Registrieren des Aufgenommenen, die Urteilsbildung, die stilistische Zusammenfassung ist noch eine weitere bedeutende Gehirnleistung. Für das Publikum ist das Theater Unterhaltung, Zerstreuung und Vergnügen, für den Kritiker bedeutet es Anstrengung während und nach der Vorstellung und manche Stunde, die dem Schlaf und der Gesundheit weggenommen wird. Freilich gilt dies mehr nur von der gewissenhaften und geistvollen Kritik. Der berufsmässige Kritiker so mancher Zeitungen macht es zumeist wie das Publikum, für das er zu schreiben hat. Er nimmt ein paar Einzelmomente heraus, die ihm zufällig auffallen, er gibt ein paar Phrasen, die sich stereotyp bei vielen wiederholen, und er sucht den Schein

der Gründlichkeit zu wahren, indem er den unwissenden Leser mit ein paar technischen Ausdrücken düpiert. Es ist schon anerkennenswert, wenn er wenigstens die Kunstwerke und Kunstleistungen nicht allzu pietätlos behandelt, wenn er nicht geflissentlich die Fehler aufsucht und der Skandalsucht oder der Medisance der Masse Vorschub leistet. Viel des Guten kann er ja doch nicht leisten, und der eine Tag verweht, was am vorhergehenden geschrieben wurde. Nur die allgemeine Tendenz bleibt, und dies ist eben jene Tendenz, die durch die Beschränktheit des Publikums und durch die seine Meinung beherrschenden Faktoren und die in seinem Gehirne mächtigen Progressionsprozesse bedingt wird. Und wiederum ist auch hier die Reihe dieser Progressionsprozesse und Irrtümer nicht abgeschlossen. Die Köpfe der Menschen sind, wie oben gesagt, voll von Vorurteilen. Sie nehmen ästhetische Urteile schon durch die Erziehung in sich auf, und diese springen dann später als ein Festes und Unerschütterliches ein. Man sagt von der Jugend, dass sie leicht fertig mit ihrem Urteil sei. Dies geht auf jenes Citat S. 364, es gilt von Progressionsprozessen und Illusionen. Die Jugend selber hat kein eignes Urteil über Kunstwerke, bei ihr springt nur unbewusst und leicht ein Urteil ein, das sie anderweitig gehört hat. Mit zwanzig Jahren versteht niemand eine Beethoven'sche Symphonie, mag sein Gehirn auch noch so genial veranlagt sein. Es fehlen die Erfahrungen, die Erinnnerungen, es fehlen die ausgeglichenen Lebenskämpfe, es fehlt die grosse Resignation des Künstlers. Gleichwohl bildet man sich in jenen Jahren ein, die grossen Werke zu verstehen. Es ist eine Illusion der Jugend. Bei vielen Urteilen, die durch Erziehung in die Köpfe der Menschen eingeführt werden, handelt es sich übrigens auch um Veritabeles. Es gibt einen Fond von Urteilen über klassische Musik und anerkannte Meister, der ziemlich unantastbar ist. Die Jugend, das Publikum nimmt diese Werke als etwas selbstverständlich Schönes hin, und wenn sie dabei auch eine banale Melodie oder die Sprünge eines Harlekins interessanter und schöner finden würden, so haben sie doch vielfach Anstand und Erziehung genug,

dies nicht einzugestehen und auch einem grossen Werke, etwa einer Beethoven'schen Symphonie, ihren allerdings mageren Beifall zu spenden. Es kann ein Vergnügen sein, sich als Kenner und Bewunderer klassischer Musik zu fühlen, wenn man sich im übrigen dabei auch langweilt. Es giebt eben eine Menge von Durchkreuzungen im Gehirn der Menschen. Selbst der ausführende und der schaffende Künstler sind von Erziehung und Umgebung in einer Weise abhängig, die auch bei ihnen den Irrtum und Progressionsprozess bedingt. Der Konzertvirtuos, der Sänger ist von dem Beifall des Publikums abhängig, er muss erfahren, wie dieses Publikum durch besondere, wenn auch beschränkte Einzelmomente gefasst wird. Da kommt er unwillkürlich zur Betonung und Ausbildung dieser Momente. Der Virtuos betont die Technik, der Sänger brilliert durch die blosse Stärke des Organs, durch sein Spiel, durch seine Kostüme. Was auf das Publikum wirkt, das setzt sich als ein Progressives mit der Erinnerung von erhöhtem Beifall und starker Einnahme in dem Gehirn des Künstlers fest, und es bestimmt dann unbewusst rückwirkend nach unserem Grundgesetze wieder seine späteren Leistungen. Selbst bedeutende Virtuosen können so dem Publikum, ohne es selber zu wissen, ihre Konzessionen machen, wenn sie auch im übrigen in ihren Leistungen weit über diesem Publikum und über der Einnahme des Tages stehen. Selbst die Komponisten können in gleicher Weise und nach demselben Gesetze unbewusst beeinflusst werden. Sie komponieren für ein Instrument, welches gerade Mode ist, sie schaffen in Kunstgattungen, welche gerade dem durch Reklame und den Gang der Entwickelung geschaffenen Kunstgeschmack am meisten zusagen. Beethoven hätte seinem unsterblichen Fidelio gerne noch weitere Opern hinzugefügt, wenn nicht die aristokratischen Unternehmer des Theaters und das Wiener Publikum ihn abgelehnt hätten. So schritt er mit Symphonien weiter, und in der C-moll Symphonie gab sein beleidigter Genius die Antwort auf jene Kleinheit. Erziehung, persönliche Lebensumstände und äussere Verhältnisse, der Kulturzustand der Zeit beeinflussen und bedingen

die Werke der Künstler. Die Weltgeschichte ist ein Prozess, der trotz aller rückläufigen Bewegungen stetig aus der Beschränktheit zu umfassenderer Lebensthätigkeit, zu erweiterter Erkenntniss vorzuschreiten sucht. Jeder Zweig menschlicher Thätigkeit, jede Wissenschaft und jede Kunst muss diesen Entwickelungsprozess durchmachen. Früher war die Musik auf die Tonsphäre, auf das rein Musikalische allein beschränkt, man hatte Gefallen an Melodie und Rhythmus. Dann erhob man die Forderung, dass die Musik vor allem Gefühle ausdrücken müsse. Es war die Erweiterung nach der Gefühlssphäre, die nach unseren früheren Ausführungen über Gefühle auch am ehesten erfolgen musste. Im Laufe des letzten Jahrhunderts hat man die Forderung noch mehr erweitert, die Musik soll den Gedanken und Vorstellungen, dem Wortinhalt und der dramatischen Situation entsprechen. Es ist nur ein zwingender Gang der Entwickelung, wie er durch unser Progressionsgesetz geboten ist. Speziell unsere beiden Hauptsätze konnten wir auch nur im Anschluss an die Tonwerke des letzten Jahrhunderts nachweisen, in früheren Jahrhunderten wäre der Nachweis eine Unmöglichkeit gewesen. Der Ideenkreis der Menschen hat sich in den letzten Jahrhunderten stetig erweitert, die neuen Ideen drängen in den Gehirnen der Komponisten nach der Tonsphäre hin. Diese neuen Ideen sind aber auch noch in den andern Gehirnen vorhanden, und so müssen auch die von diesen Ideen beeinflussten Tonwerke noch anderweitiges Verständniss finden. Freilich ist dieses anderweitige Verständniss weder ein allgemeines, noch vollzieht es sich ohne Kampf gegen Vorurteile und gegen das, was seither in der Tonkunst herrschend war. Wir haben gesehen, wie der geniale Künstler mit der Beschränktheit des Publikums, mit Reklame und geschäftlicher Unternehmung, mit Phrase, mit Kritik und den unbewusst beeinflussenden Beschränkungen den schweren Kampf zu führen hat. Aber vielleicht noch furchtbarer ist ein anderer Kampf, den er mit den Vorurteilen der eignen Fachgenossen zu bestehen hat. Die Kunst ist eine Welt von Momenten, einzelne Richtungen treten besonders

heraus, werden im Laufe der Entwickelung auch mehr einzeln entfaltet und gepflegt. Der eine Komponist oder eine bestimmte Zeit findet das Höchste der Tonkunst in dem rein Musikalischen, andere im Gefühl, andere im Gedankeninhalt, die einen in der Melodie, die andern in der Harmonie. Die vergangene Periode aber ist noch im Gehirn der Menschen, wenn der Genius schon in dem neuen Umfassenderen angesetzt hat. Das Vorurteil wirkt mit der ehernen Notwendigkeit unseres Progressionsgesetzes, und es behauptet bedingungslos die Herrschaft in einem Gehirn, das für das Neue nicht Raum, nicht Kraft, nicht Erfahrungen und Erinnerungen hat. Und hier beginnt eben der schwerste Kampf, der Kampf des Musikers gegen den Musiker, der Kampf des Ähnlichen gegen das Ähnliche. Wir haben das Grundgesetz des Irrtums gegeben, es versprüht in vielen Tausenden von Einzelprozessen. Unter diesen treten aber noch zwei Gruppen besonders heraus, in welchen viele von ihnen zusammenzufassen sind. Es giebt Dinge und Personen, welche dem Ich sympathisch und förderlich sind, es giebt aber auch viele andere, welche ihm unsympathisch sind oder hemmend entgegentreten. Nun lautet das Grundgesetz des Irrtums in dieser Hinsicht speziell so: Von allem, was dem Ich sympathisch oder förderlich ist, besteht im Gehirn eine Tendenz, dasselbe günstiger zu beurteilen als es der Wahrheit entspricht. Von allem aber, was dem Ich unsympathisch oder hemmend entgegentritt, besteht die Tendenz, die wirklichen oder vermeintlichen Fehler aufzusuchen und ungünstiger zu beurteilen als es der Wahrheit entspricht. Dieses Gesetz erklärt eine Menge von Erscheinungen und Kämpfen des Lebens und speziell auch des Widerstandes gegen den bahnbrechenden Genius. Das Neue tritt in Konkurrenz mit dem Alten, es nimmt ihm von seiner Position und seinem ungestörten Besitz. Das Neue muss dem Alten unsympathisch sein, so wird es von den seitherigen Kunstvertretern und Kunstkritikern weitaus ungünstiger beurteilt, es wird mit Unrecht, mit Heftigkeit und Erbitterung angefeindet. Wem das Alte sympathisch ist oder wer dort

seine Bewunderung, seine Freunde, seinen Vorteil weiss, der muss sich an diesem Kampfe beteiligen, er muss das progressive Unrecht üben, und er muss mit demselben progressiven Fanatismus das Alte über Gebühr hochstellen. Die Übertreibungen im Kampf und Gegenkampf sind das Zeugniss des Progressionsprozesses, des unbewusst einspringenden Irrtums. Geschäftliche Unternehmung und Publikum werden gegen den bahnbrechenden Genius aufgerufen. Dieser Genius gibt sich als ein Starker, er beleidigt den Unternehmer durch seinen Eigenwillen, er beleidigt den mittelmässigen Kritiker, der ihm seine Grösse niemals verzeiht, und er beleidigt die Masse des Publikums, das sich einem Starken nur dann beugt, wenn er sich zur Macht emporgerungen hat. Jener kleine Klaviervirtuos wurde mit Beifall überschüttet, es war ein Kind, das man liebkosen mag. Kritik und Publikum protegieren stets die Schwäche und Mittelmässigkeit, denn diese ist ihnen sympathisch, weil sie ihrem kleinherzigen Dünkel nicht zuwider ist. Aber von dem Genius, dessen Grösse ihr Gehirn nicht zu fassen vermag, sehen sie sich mit vermeintlichem Unrecht in ihrem Ich gehemmt. Sie verstehen den Anspruch nicht, dass dieser Genius den Völkern den Purpurmantel der Unsterblichkeit um die Schultern wirft. Nichts von dem Anspruch, dass er sich als ein Führer im Kampf der Geister und als ein Stratege in der Weltgeschichte giebt. Nichts von dem Anspruch auf eine höhere soziale Stellung, die ihn befähigt, auf diesem Wege vorzuschreiten und sich die umfassende Anregung und die Überschau über Welt und Leben zu verschaffen. Das Publikum begreift den Anspruch des Geistes nicht, und darum hat es die Tendenz zur Feindschaft gegen den Genius. Darum lacht es Beifall, wenn die mittelmässige Kritik an einem genialen Künstler nur die Fehler sucht, wenn sie instinktmässig alles aufsucht, was ihn und sein Werk bei der Unwissenheit und Thorheit denunzieren kann, oder wenn sie hämisch seine misslichen Privat- und Vermögensverhältnisse ans Licht zerrt. Die Masse soll ein gutes Herz haben, aber man braucht sie nur zu beobachten, wie geflissentlich sie einen wirklichen

oder vermeintlichen Fehler eines ausführenden Künstlers kolportiert und wie bei ihr die ganze Kunstleistung demgegenüber nicht in Betracht kommt. Die Masse des Publikums und der Kritik ist stets bereit zur Verunglimpfung und Verhöhnung des Genies, und sie nimmt so ihre Rache dafür, dass sich dieser Genius über sie zu erheben wagte.

Doch genug dieser Streiflichter. Man mag wohl konstatieren, dass die geschilderten Erscheinungen doch ihre Hauptwurzeln in unbewussten und unwillkürlichen Prozessen haben, dass sie also keine bewussten Feindschaften gegen den Genius, keine eigentlichen Bosheiten gegen denselben sind. Die Irrtümer, besonders bei so leidenschaftlicher Erregung, werden für wahr gehalten, und es ist weitaus weniger Heuchelei in der Welt, als man dies in der Regel anzunehmen geneigt ist. Man mag ferner sagen, dass jene Erscheinungen nicht immer mit derselben Schärfe gegen den Genius auftreten, dass dieser auch häufig, wenn auch nur in Elementen, richtig anerkannt wird und dass sich in der Masse jener geschäftlichen Unternehmer, jener Kritiker, jener Fachmusiker und vor allem auch in der Masse des Publikums nicht wenige gute und viele harmlose Personen befinden. In dem mehr erwähnten Vorspiel zum Faust lässt Göthe eine „lustige Person" sagen:

Die Gegenwart von einem braven Knaben
Ist, dächt' ich, immer auch schon was.

Aber bei unseren Diskussionen handelt es sich nicht um diese Bravheit im gewöhnlichen Sinne des Wortes, es handelt sich nicht darum, ob die Menschen gute Freunde und Familienglieder sind, ob sie ihrem Berufe genügen oder als ordnungsgemässe Staatsbürger erscheinen. Das Psychische im Menschen zerfällt in seine Sphären, und diese sind voll von Beschränkungen, Teilungen und Widersprüchen. Ein Mensch kann tüchtig in seinem bürgerlichen Beruf und doch in Sachen der Kunst das willenlose Werkzeug jener Unternehmer sein; ein Mensch kann ein zärtlicher Familienvater oder Gatte sein und dabei doch ein Verbrecher an Leib und Leben von Tausenden. Hier handelt es sich um die Beziehungen speziell zur Kunst, hier handelt

es sich um die Macht, welche jene Faktoren und welche auch die Masse des Publikums in Sachen der Kunst ausübt, und welche sie sogar mit Bewusstsein ausübt, da sie in dem materiellen Entgelt für ihren Eintritt in die Räume der Kunst eine Berechtigung sieht, auch über diese zu Gericht zu sitzen. Im günstigen Falle gilt von ihnen das Wort: „Es sind gute Leute und schlechte Musikanten“, und in diesem Falle wollen dann diese schlechten Musikanten den Genius richten. Im ungünstigen Falle aber, welcher nach unseren Ausführungen der weitaus häufigere ist, leistet die Masse jenen anderen, der wahren Kunst feindlichen Faktoren die Heerfolge, und dann beteiligt sie sich, wenn auch unbewusst, an dem Totschlag des Genies. Die Wissenschaft, die induktive Forschung hat nicht darnach zu fragen, ob die erschlossene Wahrheit irgend Jemanden oder ob sie auch der Masse unangenehm sei. Selbst für das Gehirn des Forschers trägt die Wahrheit nicht immer den Charakter des Angenehmen, und wenn sie das psychologische Gebiet berührt, dann mag sie oft genug im Widerspruch stehen mit seinen Wünschen und seinen Jugendträumen über Menschengüte und erreichbaren Kulturfortschritt. Die induktive Forschung ist kein Harlekin, der die Menschen vergnügen will, und sie ist auch eine herbe Antwort auf jenen Philanthropismus, welcher den Mantel des Bedauerns über Thorheit, Beschränktheit und Unwissenheit wirft und dafür dem ringenden Genius und der Bildung die Sympathien entzieht. Grossherzigkeit und Güte sind nur bei der umfassenden Bildung zu finden. Beschränktheit nnd Unwissenheit mögen im engen Kreis wohl eine gewisse Güte beweisen können, aber über jenen Kreis hinaus ist diese Güte nur das Resultat kultureller Erziehung und einer autoritativen Führung von seiten der Gebildeten. Fallen Unwissenheit und Beschränktheit unter die Macht von Irrtum und kulturfeindlichen Faktoren, so stimmen sie ebenso in das „Kreuzige“ gegen den Genius und gegen die Bildung überein. So war es vor Jahrtausenden, wie in der Gegenwart. Die Erscheinungen sind unabhängig von Zeit und Ort. Unsere obigen Ausführungen gelten nicht von einem

einzigen Orte, sie haben Gültigkeit für die Grossstadt wie für das kleinste Städtchen, für jedes Land, für jedes Volk, für jeden bürgerlichen Beruf und jede Klasse. Die schneidenden Urteile Shakespeares im Hamlet und die nicht minder scharfen Urteile jenes Theaterdirektors bei Göthe sind wohl an Zeit und Land verschieden genug. Und jede Biographie eines grossen Künstlers, vor allem aber die Biographien der Tonkünstler aus den verschiedensten Zeiten geben die zahllosen Zeugnisse dafür, wie die ächte Kunst mit allen jenen Faktoren, mit Indolenz, Beschränktheit und Vorurteilen und Egoismus zu kämpfen hatte, wie Beleidigungen und Erniedrigungen und der zähe Kampf mit der täglichen Not fast immer das Erbteil des schaffenden Künstlers waren und wie so Mancher, von diesen Kämpfen und von der Sehnsucht nach ungehindertem Schaffen verzehrt, vorzeitig und mit seinen besten Entwürfen ins Grab sank. Es ist das Medusenantlitz in jenem Januskopf, es ist der Leib des Raubtiers in jener Lebens-Sphinx, es ist der Riesenschatten, der furchtbar und dunkel aus dem Weltall herein in das Gehirn der Menschen fällt. Es sind unerbitterliche Gesetze, die wir enthüllt haben, und gerade diese Gesetze sind es auch, die unsere Untersuchungen von denjenigen früherer Forscher und den millionenfachen Meinungen der Menschen unterscheiden. In diesen Gesetzen liegt die Bedeutung und auch das Zeugniss, dass die zu Grunde gelegten Beobachtungen auch einen veritablen Charakter hatten. Und hier bei diesen Gesetzen ist endlich auch der Punkt, wo wir unsere Hauptuntersuchungen wieder treffen und auf die Fragen zurückkommen, die wir am Anfange der zwanzigsten Untersuchung aufwarfen. Dort wurde gefragt, wie angesichts der vorher bewiesenen absoluten Übergänge im Menschengehirn doch alle die verschiedenen Urteile über Kunst- oder Tonwerke aufgehen könnten. Wir können jetzt die Frage umkehren, wir können fragen, wie angesichts all dieser verschiedenen Urteile und all dieser beschränkten, dieser widersprechenden und feindlichen Gehirnprozesse doch jene absoluten Vorgänge und damit auch die genialen Kunstwerke sich Bahn brechen können. Wer

die Hauptmomente unserer Untersuchungen erfasst hat, dem wird die Lösung auch dieser Frage nun nicht mehr ferne liegen. Wir haben in den früheren Untersuchungen gesehen, wie die absoluten Übergänge zwischen den einzelnen Sphären sich im Gehirne aller Menschen abspielen. So müssten auch alle Menschen wenigstens einen Hauch von dem Genius spüren, wenn eben nicht jene Irrtümer in ihrem Gehirn diesen Hauch unterdrückten. Dennoch gilt dies nur von der Masse, es gilt dies nur von der grossen Mehrzahl des Publikums, der Kritik, der geschäftlichen Unternehmung, der Fachmusiker. Es ist die allgemeine, die typische Erscheinung, die wir in den drei letzten Untersuchungen zeichneten, oder wenn man etwas sarkastisch sein will im Sinne der Ausführungen auf S. 118, so kann man sagen, es sei das Normale. Aber neben und in dieser Masse giebt es noch eine Minderzahl von Personen, die durch Bildung, und natürliche Veranlagung über sie emporragen. In ihren Gehirnen finden die Übergänge im Sinne unserer beiden Hauptsätze mit grösserer Stärke und Umfassendheit statt, und so findet das geniale Schaffen hier zunächst einen Wiederhall und die grosse Kunst einen breiten Boden und eine lebendige Interpretation. Es brauchen ja nicht bloss Phantome zu sein, die hier zur Erscheinung kommen; aber wenn es auch nur Vorstellungen, Gedanken und Gefühle sind, die nach unseren beiden Hauptsätzen angeregt werden, so sind es doch immer unwillkürliche und wesentlich absolute Prozesse. Einmal mit diesem letzteren Charakter widerstehen sie allen jenen Irrtümern und Einflüssen, denen die Masse erliegt, und zum andern sind die Phänomene, welche so von dem Genius aufgerufen werden, auch der Grösse dieses Genius entsprechend. Sie sind ein Grosses, ein Glänzendes, ein Progressives, und auch, mit diesem Charakter des Progressiven einmal aufgegangen, behaupten sie sich gegen das absolut Schwächere, gegen das Kleine und Beschränkte. So wird der wahre Genius kraft seiner ureignen Grösse und kraft unseres Substitutions- und Progressionsgesetzes mächtig im Gehirne jener Menschen, und so tritt er in Erfüllung, so wird er anerkannt von anderen Genies,

von einzelnen Talenten und Kritikern, so wird er gepflegt von einzelnen Dirigenten und Musikliebhabern, so wird er enthusiastisch verehrt und verbreitet von manchem Freunde der Kunst und manchem liebenswürdigen Dilettanten. Es mag immerhin nur eine Minderzahl sein, die so unter der Fahne der ächten Kunst sich sammelt, aber ein Anderes ist es mit dieser Schaar als mit Jenen, die dem kleinen Urteil, dem plumpen Effekte, dem beschränkten Irrtum oder dem persönlichen Vorteile zinsen. In dieser Schaar ist ein Hauch des Genius, es sind seine grossen Gedanken, seine grossen Gefühle, es ist das Hinwegschreiten über die Kleinheiten des Tags und selbst die Aufgabe der eignen Persönlichkeit. Es ist jenes Versunkensein in die Welt des Schönen, es ist jenes Auge des Künstlers, das über den Beifall hingeht, als ob es weit in der Ferne dem Entscheidungskampfe ringender Völker zuschaue. Es ist die Grösse, es ist das Progressive in dem genialen Kunstwerk und in der genialen Kunstleistung, es ist die grosse persönliche Hingabe, die hier mächtig wird, die sich mit der Macht der Wahrheit und Schönheit gegen alle jene anderen irrigen und gemeinen Faktoren unerschütterlich behauptet und durch die schliesslich auch die Masse der Kritik und des Publikums und selbst bis zu gewissem Grade der rohe Egoismus jener Unternehmer autoritativ gebändigt wird. Es ist ein langsamer und schwieriger Kampf, in welchem sich der Genius so zum Siege durchringt, denn die Beschränktheiten, Irrtümer und Feinde sind Legionen. Aber es giebt doch diesen Genius, der die Menschheit führt, und dieser Genius sind diese Prozësse in den Häuptern der Genies, ihrer Anhänger und der Gebildeten. Gerade die grosse Zahl und die Macht der feindlichen Faktoren, gegen welche sich der Genius hindurchringt, müssen uns den Beweis geben, dass unsere Gesetze fundamentale Wahrheiten und mächtige Faktoren im Kulturprozesse sind.

Dreiundzwanzigste Untersuchung.

Gesamtrückblick. Noch einmal die Sicherheit unserer Beobachtungen und die Bedeutung der Phantome. Die Möglichkeit, mit Hülfe der Musikphantome die feinsten Regungen des schaffenden oder ausführenden Künstlers in Anschauung, Gedanken und Gefühlen entschleiern zu können. Die Möglichkeit, mit Hülfe der Musikphantome eine absolute Kritik, frei von Irrtum, anzubahnen, das Genie von der Mittelmässigkeit zu unterscheiden und den Künstler schon zu Lebzeiten zur Anerkennung zu bringen. Der Kampf als Erbteil des Genius und seiner Anhänger. Beethovens C-moll Symphonie.

Noch einmal wenden wir den Blick zurück. Das Fundament unserer Forschungen waren jene Phänomene, denen wir die Namen Musik- und Schlummerphantome gegeben haben. Hier hatten wir unwillkürliche, unbewusste und fremde Prozesse, und mit diesem Charakter wurden sie uns zu Objekten exakter Beobachtungen. Wir erschlossen mit ihrer Hülfe die beiden Hauptsätze des ersten und zweiten Teiles dieser Schrift, und diese gingen als Leitmotive dann auch durch den dritten Teil, wo wir ihre Allgemeinheit nachwiesen, wenn auch verdeckt durch viele zufälligen, konventionellen und willkürlichen Prozesse. Man erinnere sich, was wir in Untersuchung XVI über die Möglichkeit sagten, Thatsachen erfinden zu können. Das Kriterium für die Richtigkeit der von uns zum Fundament genommenen Thatsachen, die Kriterien für die Richtigkeit unserer Beobachtungen liegen in diesen Beobachtungen selber, sie liegen in der Fülle ihres durch keinen bewussten Phantasieprozess zu erzielenden Details. Sie liegen in der Thatsache von Gesetzen, die wir aus ihnen erschliessen, ohne dass

sie sich irgendwie in eine Schablone fügen. Sie liegen in der Übereinstimmung von Musik- und Schlummerphantomen, in der teilweisen Übereinstimmung dieser Prozesse mit Träumen und Hallucinationen; sie liegen vor allem aber auch in ihrer Übereinstimmung mit den Prozessen der künstlerischen Produktion, wie wir sie in Untersuchung XVI bis XIX nachgewiesen haben, wie wir sie auch in dem Anhang zu dieser Schrift speziell für Liszt, Beethoven etc. noch vervollständigen werden. Sie liegen endlich auch in jenen Übereinstimmungen, die wir in XIV für organische Prozesse und dann vor allem in XV und XVI für die mythologischen Vorstellungen der alten Kultur- oder der Naturvölker, speziell für diejenigen der alten Hellenen erkannten und für die wir gleichfalls im Anhang noch die weiteren und zwar die ausführlicheren Beweise führen werden. Zug um Zug haben wir dabei das Detail unserer Phantome mit demjenigen der erwähnten Prozesse verglichen und so auf rein induktivem Wege den Beweis einer fast völligen Kongruenz geliefert. Wenn im Spektrum des Sonnenlichtes die dunklen Absorptionslinien auftauchen und wenn dann konstatiert wird, dass diese dunklen Linien mit den Spektrallinien gewisser glühender Gase übereinstimmen, wenn wir etwa speziell für hundert Eisenlinien diese genaue Übereinstimmung feststellen, so kann niemand zweifeln, dass in der Photosphäre der Sonne sich glühender Eisendampf befindet. Genau dieselben Beweise führen wir in unseren Untersuchungen, indem wir Zug um Zug das Detail der Phantome in jenen anderen Prozessen nachweisen. Für uns muss es so zweifellos werden, dass unsere Übergänge und Progressionsgesetze an der künstlerischen Produktion allgemein beteiligt sind, und dass unsere Phantome und verwandte Prozesse die Hauptwurzeln der Mythen- und Sagenbildung sind. Man braucht sich nur die Bedeutung dieser Faktoren klarzumachen, man braucht sich nur zu erinnern, welche Bedeutung die hellenische Mythologie und die Kunst für die Kulturentwickelung hatten, und man hat hiernach auch sofort den Beweis, dass die von uns behandelten Musik- und Schlummerphantome eine welthistorische Rolle gespielt

haben. Dies dehnt ihre Bedeutung weit über den Rahmen einer speziellen Untersuchung aus, und es mag auch hierin ein Grund liegen, noch einmal auf das merkwürdige Detail dieser Phantome einen Blick zu werfen. Diese Phantome konnten nach der von uns gewählten Methode das Detail fast nur im Fluge erscheinen lassen. Aber wieviel des Interessanten und Schönen mag in denselben doch von demjenigen gefunden werden, der aus dem knappen Wort die zugehörigen Vorstellungen sich lebhaft zu konstruieren weiss. Wie schön sind jene zitternden Blumen bei Berlioz, dieser Frühling bei Mozart, dieses Schütteln an den blühenden Bäumen, dieses Bücken nach den Blumen und dieses Hinabwerfen der Blumen in das Wasser. Oder jene feine Unterscheidung des landschaftlichen Kolorits, die Duftschleier im ersten Satz der Pastoral-Symphonie, die ätherischen Lichter in dem Andante von Hartmann, die klaren malerischen Kontraste bei demselben Komponisten, der Bach im Wiesengrün, der Durchblick durch die beiden Felsen: wie stimmungsvoll ist dies alles! Das glänzende Kolorit der Landschaft bei dem Vorspiel zu den Meistersingern in einer grossen Farbengebung, das ergreifende Schaffen des dunklen Stromes im Vorspiel zu Tristan und Isolde, der Felsen und die blaurote Blüte, die Funken und Strahlen im Feuerzauber und Rheingold und der Glutglanz bei Siegfrieds Totenmarsch. Das glänzende Kolorit in den Liszt'schen Préludes, die satten Farben in dem fünften Satze der Pastorale, und das helle Licht, das bei dem Abschied von Haydn hoch oben auf den Hügeln liegt. Der schöne Sonnenschein, der bei Brahms mit dem Spiele der Violine in die Landschaft fällt, die Morgenröte bei Grieg und der Himmel, der bald blau bald grau durch die Bäume scheint, bald von stürmenden Wolken bedeckt ist, bald bei dem Spiele einer grossen Violine in bunten Farben und tausend Funken aufleuchtet. Alle die Blumen, alle die Lichteffekte bei Gesang und bei dem Solospiele von Instrumenten, die funkelnden Demantlichter und der Springquell und die Wasserwellen bei der Violine, die leuchtenden Wogen bei einer grossen Menschenstimme, die Blumen, ganzrandig oder geteilt oder auch nur

an den Rändern durchleuchtet, bei dem Klange einer solchen Stimme. All das schöne Licht in dem zweiten Satze von Beethovens C-moll, das Farrenkraut, die Vergissmeinnicht, der maigrüne Baum, das Drängen und Stürmen in der Häufung von Blumen und jene Welle, die von einem Stosse zurückgeworfen wird. Jene anderen Wellen bei Schumann, die wie Frühlingsfluten über die Blumen hinschlagen, jener Windhauch, der bei Saint-Saëns über die Blumen hingeht, jene Stürme in den Wäldern, in Felsen und stürzenden Wassern und jene Wanderungen bei Schubert mit ihren blauen Tinten und ihrer Abenddämmerung und all dieser Jugend. Wie schön ist dies alles und wie seltsam reizvoll sind diese Phantome in ihrem Detail. Wie sind es auch jene Schlummerphantome, jene beiden prächtigen Schlitten, jenes Mädchen an der Säule, jene erschlossene Tulpe und jener Blumenstrauss aus Rosen und Vergissmeinnicht. Der schöne See mit den Wasserlilien nach Siegfried, die erhabene Frauengestalt nach Beethovens B-dur und jene ähnliche in der Eroica. Die schwermütige Herbstlandschaft nach Fidelio und jenes Heldengrab mit den tausend Thränen und jene Fackelträgerin über dem stürmenden Meer wiederum nach Beethovens Eroica. Dann alle die Substitutionen in den Schlummerphantomen, diese burlesken und unproportionierten Gestalten, diese Menschen mit Tierköpfen, dieses seltsame Spiel in Farben und Formen, diese Substitutionen von Verknüpfungen, von jenen blauen Kontouren, uud jenem seltsam glühenden Tierauge aus den Gemälden von Hendrich. Es ist kein Fall wie der andere, ein jeder hat sein besonderes Detail, er fesselt unser Interesse aufs neue und lohnt für sich allein so schon sein Studium. Bei aller Verschiedenheit leuchten aus allen doch dieselben grossen Gesetze hervor. Und all dieses seltsame interessante Detail, all diese Fülle glänzender Phantome repräsentiert nicht einmal das Ganze oder auch nur den grösseren Teil dessen, was speziell in den Musikphantomen aufgegangen ist oder aufgehen kann. Wir haben mehrfach darauf hingewiesen, dass wir bei unserer Beobachtungsmethode nur das Charakteristischste herausheben und einiges Detail nur wie im Fluge erhaschen

konnten. Unsere Versuchsperson A hat oft genug bedauert, dass sie so wenig von all der Fülle festhalten und wiedergeben konnte, dass sie all den Glanz nicht auf die Leinwand werfen und nicht mit mehr Musse und öfter ein Werk beobachten konnte. Dieser unserer ersten Versuchsperson erscheinen unsere Protokolle trotz all ihrem Reichtum verhältnissmässig doch dürftig. Für unsere Untersuchungen genügten jedoch diese Protokolle vollständig, sie waren ausreichend genug, um mit ihrer Hülfe unsere Hauptsätze und Grundgesetze nachzuweisen. Jedenfalls aber könnte man dem Genius der grossen Meister mit diesen Phantomen noch weitaus gerechter werden, wenn man sie eingehender beobachten und registrieren, wenn man, wie wir schon früher andeuteten, Takt für Takt oder einzelne Folgen von Takten für eine Symphonie, für eine Ouvertüre, ein Oratorium, eine Oper auf Phantome prüfen würde. Dann würde das Detail noch unendlich reicher werden, als wir es zu protokollieren vermochten, und es würde sich erst der volle Blick in jene Welten eröffnen, welche sich als tausend Einzelprozesse im Gehirne des schaffenden Künstlers an der Entstehung eines grossen Tonwerks beteiligten. Wohl mag nun Mancher geneigt sein, in der Hauptsache bei unseren Phantomen nur ein malerisches Detail zu sehen. Aber auch hier ist zunächst wiederum unsere besondere Beobachtungsmethode zu berücksichtigen. Wir wollten unsere Hauptfrage entscheiden, und wir haben daher unsere Beobachter vor allem auf die Gesichtsphänomene hingewiesen, die in den Phantomen noch verhältnissmässig am leichtesten und schärfsten zu beobachten sind. Indessen haben wir auch Gehörsphantome insbesondere bei B registriert, und diese entbehren wiederum nicht eines eigenartigen Interesses. Nicht minder haben wir die Gedanken und Gefühle, jene Gedanken und Gefühle des Abschiedes, die grosse Lebens- und Todessehnsucht und jenes Gefühl und Bewusstsein der Einsamkeit, das so gross und ergreifend bei Beethoven heraustritt. Wir haben neben den Phantomgedanken, neben diesen fremden Prozessen auch noch die mehr dem Eigenwillen unterworfenen, aber dabei doch durch die Musik an-

geregten Vorstellungen und Gedanken. Wir haben sie in den Beethoven'schen Symphonien, wir haben sie im Gloria der Missa solennis, wir haben sie bei Schubert, wir haben sie bei Bargiel, bei Verdis Requiem, in der Ouvertüre zum fliegenden Holländer und vorzüglich auch bei Emil Hartmann. Auch in dieser Hinsicht würden also die Beobachtungen noch weiter ausgedehnt und verschärft werden können, und wir geben am Schlusse noch eine zweite Beobachtung von Beethovens C-moll, bei der dies thatsächlich geschehen ist. In der zwanzigsten Untersuchung haben wir ferner darauf hingewiesen, wie das Werk eines grossen Künstlers nicht beim ersten Male voll aufgenommen werden kann, wie es bei weiteren Aufführungen immer neue Schönheiten entschleiert. Man darf auch darum unsere Phantome entfernt nicht als die Grenze dessen betrachten, was hier wirklich erreicht werden kann. Man erinnere sich auch der grossen und ergreifenden Phantome, die wir bei der Eroica registrierten; hier war die Aufmerksamkeit von A schon weniger in der Gesichtssphäre als vielmehr in derjenigen der Gedanken und Gefühle konzentriert. Gerade hierdurch bekamen die Musik- und Schlummerphantome zu dieser Symphonie auch einen höheren Charakter. Man erinnere sich, was wir über die Rolle der Gedanken und insbesondere auch über diejenige der Gefühle bei der Bildung von Phantomen sagten. Hier liegt der Genius, hier liegt der Glanz und das leuchtende Phantom. Man muss sich hüten, ein Phantom oder auch ein Gemälde nur als eine blosse Zusammenstellung von Farben und Formen anzuschauen. Ein biederer Landmann sieht in einer Gallerie von Gemälden nur bunte Leinwand, und so mag Mancher auch in den Phantomen oder in den Vergleichen Shakespeares oder in den mythologischen Vorstellungen der alten Hellenen nicht mehr erblicken. Aber in den Phantomen erscheinen nur solche Elemente und Erinnerungen, die früher mit Interesse aufgenommen wurden, und soweit sie gross und glänzend sind nur solche, die mit Gefühlen und Gedanken verknüpft waren. Unter dem Glutglanz eines jeden grossen Gemäldes liegen ebenso wie unter den Phantomen und in jenen andern analogen Prozessen die Gedanken und Gefühle; alles, was diese Glut und diesen

Glanz hat, wird nur unter Beteiligung von Gedanken und Gefühlen zu einem psychischen Gebilde zusammengeschlossen. Es sind Begleitmomente, die den Charakter der Ähnlichkeit und der Progression mitbestimmen, mag auch im übrigen der Progressionsprozess in den Gesichts-, in den Erinnerungen von Sensualelementen nach unseren Gesetzen das erste entscheidende Moment sein. Ohne diese Erinnerungen, ohne ihre Substitution giebt es ja überhaupt keine Phantome und nicht jene anderen Gebilde. Aber diese Phantome in der Gesichtssphäre haben auch noch ein ganz Anderes an sich. Die Gedanken und Gefühle wirken nicht bloss als unbewusste Begleitmomente, sondern wenn man tiefer zusieht, sind in diesen Gesichtsphantomen auch diese Gedanken und Gefühle oder einzelne Elemente derselben deutlich zum Ausdruck gebracht. Gedanken- und Gefühlselemente bleiben im Unbewussten, aber die unspezifischen Elemente strömen in die Gesichtssphäre, und hier substituieren sich für sie die Farben, Formen und Verknüpfungen oder diese werden modifiziert ganz ebenso, wie wir es von den Übergängen von der Gehörssphäre nach der Gesichtssphäre speziell nachgewiesen haben. Es liegt weitaus mehr in diesen Gesichtsphantomen, als man auf den ersten Blick erschauen mag, es liegen die Elemente von grossen Gedanken und Gefühlen darin. Wir haben so manches glänzende Schlummerphantom, das auf Gedanken vom Tag oder Abend zurückgeht; die Elemente dieser Gedanken spielen unbewusst eine Rolle. In Beethovens Pastoral-Symphonie wird der Bach manchmal breiter und fliesst reissender, in anderen Symphonien stürmen die Wälder, bei Hartmann jagen die Wolken über den Himmel. Bei Liszt stürzen die Wasser und die Felsen, bei Mozarts Jupiter-Symphonie und bei Beethovens Missa solennis ist das Ich einsam und gross hoch zu einem Berge oder Felsen erhoben. Das können nicht bloss malerische Bilder sein, hier kommen bedingungslos Gedanken und Gefühle mit zum Ausdruck. Im Credo jener Missa solennis ist vor allem das Spiel der Wolken auffallend: die Beziehung zu den Gedanken ist hier offenbar. Was will jener dunkle Strom sagen, der im Vorspiel zu Tristan und Isolde zu dem

Felsen herankömmt und wieder umwendet? wie sollen wir diese Blume deuten, die hinabfällt in diesen dunklen Strom? Hendrich hat dafür die schwermütige Weise, Heine hat seinen Mönch auf dem Felsen, und wir haben nach der Eroica die Gestalt einer tragischen Muse mit der roten Fackel über dem dunkelen stürmenden Meer. Oder liegen nicht auch Gedanken in jenem Phantom des Siegfriedmarsches, in welchem ein Sonnenuntergang nach Gewittern aufglüht? nicht in jenen dunklen ernsten Fichten und den hindurchblitzenden Lichtern bei Verdis Requiem, nicht in der himmelan starrenden Felsenwand bei Schumanns Paradies und die Peri, nicht in den zarten ätherischen Farben im Andante von Emil Hartmann? Dort ist die C-moll Symphonie Beethovens, diese Symphonie soll ein Kampf gegen das Schicksal sein. Aber liegt in jener Welle, die über das Wasser hingeht und wie von einem Stoss zurückgeworfen wird, nicht etwas von einem solchen Kampfe? liegt vielleicht auch das nämliche in jener Häufung von Blumen im zweiten Satze derselben Symphonie? liegt vielleicht nicht das gleiche Moment in jener Welle, die in der Schumannschen Symphonie ab und zu über die Blumen hinschlägt? Wie geheimnissvoll und seltsam ist in derselben Schumannschen Symphonie die Gestalt im Kahne und ihre Beziehungen zu Blumen und Vögeln, als ob sie mit ihnen spräche. Oder die Doppelstimmung in dieser Symphonie oder jene einsame Gestalt, die in so vielen Orchesterwerken durch die Wälder schreitet, zur Höhe emporklimmt und von dem Scheitel der Berge in die Thäler und auf die fremden Menschen niederschaut, oder endlich jenes merkwürdige Spiel der Gefühle, das in der B-dur und D-dur von Beethoven zwischen dem Ich und der einsamen Gestalt aufgeht. Liegt hier nicht eine Fülle von Fragen? eine Welt von neuen psychologischen Erkenntnissen? Und dann auch diese Melusine in der zweiten Beobachtung, dieses Anschauen und Senken des Hauptes im Gange der Musik, diese stille Verwunderung, diese Veränderung im Ausdruck, diese Beziehungen zu dem Wasser, dieses wechselnde Farbenspiel. Wie schön und geheimnissvoll ist dies alles! Wie anders ist die jugendliche Mädchen-

gestalt bei Saint-Saëns, die mit ihrem fliegenden Haar von Felsen zu Felsen springt. Wie viele Seiten des menschlichen Lebens, Denkens und Fühlens sind in allen diesen Phantomen berührt! Und wird man nach alledem noch zweifeln dürfen, dass die Gesichtsphantome weitaus mehr sind als blosse Malerei? Wird man, um schliesslich noch in eine erweiterte Frage einzutreten, daran zweifeln dürfen, dass man mit der Beobachtung der Phantome dem Genius nicht einigermassen gerecht werden könnte? Mittelmässige Kompositionen und Kunstleistungen erzeugen keine oder doch wenigstens keine grossen und glänzenden Phantome. Das Gehirn giebt sein Urteil mit Dunkel und Schweigen. Nur bei den grossen Meistern finden die unbewussten Übergänge im Sinne unserer Gesetze statt, nur sie lassen die glänzenden Gehirnbilder aufgehen. Hier ist ein Kriterium für den Genius möglich, er kann durch grosse und glänzende Phantome absolut erkannt und von der Mittelmässigkeit zweifellos unterschieden werden. Das ist die grosse Bedeutung, die unsere Untersuchungen für die Künstler und für die Kunst im besonderen besitzen. Die Musikphantome nach ernsten grossen Tonwerken atmen selber Grösse und Schönheit. Sie tragen durchweg diesen Charakter bei A, und selbst bei B ist noch etwas davon zu spüren, denn es taucht nichts von den gewohnten gemeinen Wünschen und Bedürfnissen des Lebens auf. Unsere Phantome sind der zweifellose Beweis, dass die grosse ernste Kunst den Menschen und vor allem den Gebildeten in eine höhere, in eine weitumfassende und harmonische Region des Denkens, Fühlens und Anschauens erhebt. Sie sind ein exaktes Zeugniss, dass die grosse ernste Kunst sich in dem Sinne vorschreitender Kultur und höherer Bildung bewegt. Unsere Musikphantome spiegeln die Grösse des Genies, sie geben die Vorgänge im Gehirne der Komponisten wieder. Wohl sind es nicht genau dieselben Prozesse, es sind ja nur Substitutionen und Erinnerungen, die als Phantome aufgehen; es sind auch nicht alle Prozesse, die sich in dem Gehirne des schaffenden Künstlers an der Produktion beteiligen und die dann auch in den Phantomen wieder zur Erscheinung kommen

können. Die zufälligen Assoziationen, eine Menge von Erwägungen und bewussten Prozessen, und gerade vor allem diese bewussten Prozesse, kommen in den Phantomen nicht wieder zur Erscheinung. Aber gerade die unbewussten Prozesse, gerade jene, in welchen das Kriterium des eigentlich künstlerischen Schaffens liegt, gerade diese unbewussten Prozesse, in welchen die Blitze des Genies durch das schaffende Gehirn hinzucken, kommen vor allem in den Phantomen zum Ausdruck. Es ist wohl nur ein Teil von den Vorgängen im Gehirne des Komponisten, aber dieser Teil hängt mit dem grossen Komplexe dieser Vorgänge so eng und vielleicht noch enger zusammen, als etwa Träume und Schlummerphantome mit dem Tagesleben;' dieser Teil und damit die Musikphantome sind immerhin auch ein charakteristischer Ausdruck jenes grossen schaffenden Komplexes. Es sind die Blüten und die Sonnenblicke des Genius und wohl auch manchmal das Schönste und Beste, was in dem Werke liegt und was charakteristischer Weise auch nicht selten dem Künstler während des Schaffens nicht einmal bewusst wird. Er sind unbewusste und es sind Substitutionsprozesse, dies darf man nirgends ausser acht lassen. Emil Hartmann wollte eine nordische Heerfahrt schildern, und in unseren Phantomen tritt charakteristisch der Zug und die Häufung der Wolken hervor. Der Komponist brauchte sich dieser Wolken nicht bewusst zu sein, aber solche Wolken waren sicher als Erinnerungen in seinem Gehirn, und sie wurden, wenn auch wohl nur unbewusst, durch die ähnlichen Vorstellungen eines Heereszuges angeregt. Bei so vielen Komponisten und speziell bei Beethoven tauchen stetig die Landschaften auf. Sie brauchten sich dieser Landschaften während des Schaffens nur halb oder auch gar nicht bewusst zu sein, diese Landschaften konnten sich um deswillen dennoch an dem Kunstwerk beteiligen. Die Natur hat ein Grosses an sich, fast alles Grosse und Schöne ist den Naturerinnerungen verwandt, und jeder Gang ins Freie klingt noch Stunden und Tage als halb bewusste oder unbewusste Erinnerung durch das Leben und Denken, durch die geistige Thätigkeit der Menschen fort. Es wird wohl schwerlich einen grossen

Komponisten gegeben haben, der nicht die Natur, wenn auch nur in einer Lebensperiode geliebt hätte. Bei Richard Wagner kommt das Phantom des Siegfriedmarsches, und es war bei dessen Komposition vielleicht kein bewusster Sonnenuntergang nach einem Gewitter im Gehirne des Komponisten, aber unbewusst war dabei sicher die Vorstellung des sinkenden Lichtes in Erregung, denn sie gehört eben zu der Gestalt dieses Helden. So tauchen die Farbenphantome und die Blumen bei dem Spiele so manches Virtuosen auf, und es ist entfernt nicht notwendig, dass Blumen und Farben währenddem auch im Gehirne dieser Virtuosen bewusst waren. Aber die Erregung von Glut und Glanz, wenn auch unbewusst, ist mit der genialen Kunstleistung, ist mit grossen Gefühlen und Gedanken, ist mit dem Genius untrennbar verknüpft, und wenn ihm auch die Blumen der Form nach ferne liegen mögen, so muss doch ein Ähnliches in Formen, in Tönen, in Gedanken oder Gefühlen in ihm, wenn auch unbewusst, lebendig sein. Hier liegen ja die vielen Substitutionen zwischen ähnlichen Phänomenen und auch jene, die wir kaum erst für Gedanken und Gesichtsphantome erörterten und in denen auch die Möglichkeit gegeben ist, aus diesen Phantomen auf die Gedankenelemente zu schliessen. Und wenn wir hier noch einmal resümieren, so kann es also keinem Zweifel unterliegen, dass unsere Musikphantome als ein exaktes Zeugniss für den Genius angesprochen und als ein Kriterium für seine Unterscheidung von der Mittelmässigkeit verwertet werden können. Wir haben die Garantien exakter Beobachtung für Musikphantome aufgestellt, wir haben gezeigt, wie die Protokolle zu führen sind, um vor Irrtum bewahrt zu bleiben, und wir haben auch den Nachweis erbracht, wie vor allem nur ein Gehirn mit bedeutenden Erinnerungen, wie also allgemein nur der Gebildete in seinen Musikphantomen den Vorgängen im Gehirne des schaffenden Tonkünstlers genüge zu leisten vermag. Wir haben weiter gezeigt, wie die Phantome von blossen Vorstellungen leicht unterschieden werden können und wie durch die detaillierten Protokolle ein Kriterium für die Richtigkeit und ein Material für den Vergleich mit

anderen Prozessen oder auch mit anderen Personen geschaffen wird, welcher wiederum eine Garantie für die Richtigkeit der beobachteten Phantome abgiebt. Hiermit ist der Weg gegeben zur Entscheidung der Frage, wie man die Werke des Genies von der Mittelmässigkeit in absoluter Methode unterscheidet. Man wird einfach gebildete Personen mit Musikphantomen zur exakten Beobachtung heranziehen und wenn möglich die Berichte mehrerer, von einander unabhängiger Personen in Rücksicht ziehen. Es wäre fürs erste ein Schritt zu dieser Methode, wenn solche Personen über gehörte Tonwerke selber Protokolle führten und wenn diese Protokolle dann an einer einzigen Stelle gesammelt würden.[1] Es wäre ein Vorgehen, das wohl wert wäre, von den Liebhabern der Tonkunst und von den Künstlern ins Auge gefasst zu werden, denn hier wäre das Mittel gegeben, auch den schaffenden Künstler schon zu seinen Lebzeiten zur Anerkennung zu bringen und wenigstens einen Teil jener Kämpfe

[1] Wenn man solche Berichte zunächst an den Autor dieser Untersuchungen einsenden würde, so würde derselbe für eine Zusammenstellung und Veröffentlichung Sorge tragen. Es brauchte sich dabei nicht bloss um Orchestersätze, Opern, Oratorien, Quartette etc. zu handeln, sondern es könnten auch die Phantome bei Klaviermusik, Zither, Harfe, einzelnen Instrumenten und jene Fragen berücksichtigt werden, auf welche wir S. 205, 254, 288—97 und 325 besonders hinwiesen. Die einzelnen Berichterstatter dürften sich auch nicht dadurch beirren lassen, wenn ihre Beobachtungen mit denjenigen dieser Schrift stark differierten, wenn etwa die Farbenphantome bei Instrumenten und Gesang sich anders herausstellen würden, denn hierbei würden, exakte Beobachtungen vorausgesetzt, jedenfalls nur Substitutionsprozesse mit ähnlichen Phänomenen wirksam sein, die aber dann für das weitere Studium nur um so wertvoller wären. Nach dem Vergleich von A und B, nach dem Vergleich mit Heine und anderen Dichtern sowie den mythologischen Vorstellungen, nach allen unseren Untersuchungen und auch nach dem Anhang, nach unseren Hauptsätzen ist es ja doch zweifellos, dass sich dieselben charakteristischen Züge, wenn auch durch Substitutionen vielfach verdeckt, bei den verschiedenen Beobachtern übereinstimmend vorfinden müssen. Dringend zu wünschen ist nur eine sorgfältige Behandlung des Details, eine knappe Darstellung und eine Beschränkung der Mitteilungen und Analysen auf das rein Thatsächliche, d. h. nur auf dasjenige, was während des Anhörens der Musik wirklich und vor allem was unwillkürlich erlebt wurde.

gegen Beschränktheit, Irrtum und Vorurteil von ihm zu nehmen, die ihm bislang immer sein Leben verwüsteten, die ihn um Freundschaft und Sonnenschein und um seine besten Entwürfe betrogen. Jene Protokolle, von verschiedenen Personen an verschiedenen Orten unabhängig von einander aufgenommen, würden auch nicht bloss ein Zeugniss für den Genius sein. Sobald man sie der Öffentlichkeit übergeben hätte, würden sie selber kraft ihres Inhaltes ebenso arbeiten, wie wir es am Schlusse der vorigen Untersuchung für das seitherige langsamere Vordringen der Anerkennung des Genies geschildert haben. Die Phantome sind ein Progressives, ebenso wie der Genius, sie sind ein Glänzendes und scharf Ausgeprägtes, und sie werden daher bedingungslos zur Macht gelangen müssen gegenüber all diesem leeren Wortspiel, das sich in so vielen seitherigen Kritiken, in Biographien und Geschichtswerken findet. Es wird auch dies ein schwerer Kampf sein, denn nur wenige dieser Kritiker und Autoren werden geneigt sein, wieder zu Schülern zu werden. Aber in dem vorschreitenden Kulturprozess wurden schon ganz andere Kämpfe gestritten und noch weitaus stärkere Gewalten von den begeisterten Anhängern des Genius niedergeworfen. Der Irrtum ist ewig und unzerstörbar, der Kampf ist das Erbteil des Genies und seiner Anhänger. Und so wollen wir mit einem Werke desselben grossen Meisters schliessen, der sein lebenlang in diesen Kämpfen zubringen musste und sie auch gross und erschütternd in seinen Werken zum Ausdruck brachte. Wir schliessen mit einer zweiten Beobachtung von Beethovens C-moll Symphonie, die wir im Frühling dieses Jahres in einigen Strichen registrierten: Die Symphonie giebt eine zwiefache Stimmung, sie wogt in einem merkwürdigen Wechsel von heroischer Kraft und sonniger Zärtlichkeit. Im ersten Satze kommt fast nur jene reissende, zuckende und erschütternde Heldenkraft zur Geltung. Im zweiten Satze aber entfaltet sich vor allem diese Zärtlichkeit, und selbst im letzten Satze, in dem grossen Triumphgesange, der Kraft, am Schlusse der Symphonie setzen diese zärtlichen Violinen noch einmal überraschend und fast unwillkürlich ein. Aber es ist keine Zärtlichkeit im Sinne gewöhnlicher

Menschen, es ist immer noch eine Kraft über diesem Gefühl, es ist ein Etwas darinnen, was der Genius als sein Ureigenes hinzugegeben hat. Wundervoll an Reichtum und Schönheit sind wieder die Phantome des zweiten Satzes. Eine grünende Landschaft thut sich auf, ein weiter schöner Park, von sonnigen Lichtern durchzittert und von unzählig vielen Blumen erfüllt. Manchmal bei dem Spiel der Bässe kommt ein Dunkel über diese Landschaft, dann aber erfüllen wieder die Violinen das Bild mit leuchtendem Grün, oder ein einfallendes Blasinstrument ergiesst über das Ganze das glühende Rot einer untergehenden Sonne. Manchmal öffnet sich der Blick in die Weite, und fern über Wiesen und Wäldern tauchen die Berge auf, die sich mit der Steigerung der Kraft immer mächtiger emportürmen. Mit dieser Steigerung der Kraft kommen auch noch mehr die Gedanken und die hellen Vorstellungen, die überhaupt in dieser Symphonie fast in eben solcher Fülle angeregt werden, wie in dem zweiten Satze die farbenglühenden Phantome. Manchmal in der Symphonie und auch in dem zweiten Satze taucht eine Mannesgestalt auf. Sie schreitet durch den Wald, sie steht vor den bewegten Wassern und den blühenden Blumen. Sie steht im Phantom allein, aber ich habe den zwingenden Gedanken, dass noch eine zweite Person, dass noch ein weibliches Wesen in der Nähe sei, vor welcher jene Mannesgestalt all diese Schönheit mit der Kraft des Genius entfalte. Es ist eine Sehnsucht und ein Leid in dieser Musik, und es erscheint der schwermütige Gedanke, dass dies ja alles nur ein schöner Traum sei. Dass jener Mann im Phantom der unsichtbaren Frauengestalt nur zeigen und sagen wolle, wie diese Welt doch so schön sein könnte. Noch einmal kurz vor dem Schlusse der Symphonie taucht jene Zärtlichkeit und mit ihr eine sonnige Landschaft auf. Was ist es mit diesem schönen Bilde und was will dieser zitternde pochende Herzensschlag? Sind diese sonnigen Bilder, ist all diese blühende Schönheit nur der Ausdruck einer Liebeshoffnung oder einer Sehnsucht nach Glück, wie sie auch durch die Werke so manches anderen Meisters der Töne, so manches grossen Künstlers hindurch klingen?

Darmstadt, im Mai 1897.

Anhang I.

Vergleichung unserer Beobachtungen mit biographischen Notizen über Beethoven und andere Komponisten.

Nachdem wir die voranstehenden Untersuchungen abgeschlossen hatten, nahmen wir noch die mehrfach angedeutete Frage vor, inwieweit zwischen unseren Phantomen einerseits und den Lebensverhältnissen der Komponisten, den besonderen Umständen vor und während der Entstehung ihrer Werke, sowie den Aussprüchen dieser Komponisten andererseits eine Übereinstimmung besteht. Zu diesem Zwecke sahen wir die folgenden Werke durch.

Anton Schindler, Biographie von Beethoven, dritte Auflage 1860.

Ludwig Nohl, Beethovens Leben, 1864—67.

Adolf Bernhard Marx, Ludwig van Beethoven. Leben und Schaffen, 1859.

Otto Jahn, W. A. Mozart, Leipzig 1867.

W. J. von Wasielewski, Robert Schumann, 1880.

Robert Schumann, Gesammelte Schriften, 1854.

Wir hatten diese Werke vorher nie zur Hand genommen, und weder uns noch unserer Versuchsperson A waren zuvor grössere Biographien der Komponisten zu Gesicht gekommen oder etwas von den weiter unten gegebenen Thatsachen bekannt geworden. Wenn sich also eine Übereinstimmung mit unseren Beobachtungen herausstellt, so sind dieselben einwurfsfrei und wieder beweisend für die Richtigkeit unserer Beobachtungen und unserer Gesetze, sowie für die Möglichkeit einer absoluten Kritik mit Hilfe der Phantombeobachtung.

Beethovens Pastoral-Symphonie, dritter Satz. Die Biographen sagen uns, dass Beethoven in diesem Satze Elemente aus österreichischer Volksmusik, Tanzmusik verwandt und tanzende Landleute habe schildern wollen. Hiermit stimmt nicht überein, dass in unseren drei Beobachtungen dieser Symphonie niemals die Landleute im Phantom zu den Bewegungen des Tanzes kommen. Hiermit steht ferner unsere Bemerkung S. 31 im Widerspruch, dass tanzende Landleute dem Komponisten in einer ernsten Symphonie doch wohl ferne gelegen hätten. Bei der ersten Aufführung der Symphonie war auf dem Konzertzettel zu lesen: „Mehr Ausdruck der Empfindung als Tonmalerei". Die Gefühle waren also bei Beethoven ein Dominierendes, und in den anderen Sätzen der Symphonie konnten sie auch nicht in Widerspruch mit den Vorstellungen kommen, denn die Natur hat immer etwas Grosses an sich. Aber bei den Landleuten musste dieser Widerspruch eintreten, diese groben Lebensäusserungen, „das Jolen, Schreien, Kegelschieben" stimmt nicht mit den grossen Gefühlen Beethovens überein, und diese mussten daher ganz korrekt im Phantom die Lebensäusserungen der Landleute dämpfen. Dies musste im Gehirn Beethovens bei der Komposition selbst dann noch zum Ausdruck kommen, wenn er selber dabei an tanzende Bauern dachte. Beethoven hat sich nach Schindler selbst in österreichischer Tanzmusik versucht, er verkehrte persönlich mit solchen Musikanten Aber diese Spielleute wollten seinen Versuchen das österreichische Bürgerrecht nicht zuerkennen. Diese Bemerkung erscheint uns bezeichnend. Dem künstlerischen Empfinden des grossen Meisters, der so erhobenen Hauptes durch die Menschen hinschritt, der stetig mit den höchsten Problemen rang und sich niemals in dem kleinen beschränkten Alltagsleben zurechtfand, konnte auch das beschränkte individuelle Leben der Landleute nie recht vertraut werden. Er musste es als Künstler umdichten und idealisieren, und so entstanden jene Landleute in unseren Phantomen, die ihren Ursprung von bildlichen Darstellungen oder vom Theater nahmen.

Beethovens Missa solennis. Wir haben in unseren Phantomen bei diesem Werke nur Naturbilder, und es mag dies gerade hier als ein bedeutender Widerspruch oder wenigstens als eine sehr bedeutende Unzulänglichkeit gegenüber dem Texte, seinen Vorstellungen und Gedanken erscheinen. Aber auch für Beethoven war die Natur immer etwas Grosses und Erhabenes und von seinem künstlerischen Schaffen sowohl, als auch von seinem religiösen Empfinden unzertrennlich. In der Handbibliothek Beethovens fand sich u. a. ein Werk: „Christian Sturms Betrachtungen der Werke Gottes im Reiche der Natur, ein Lehr- und Erbauungsbuch in zwei Bänden". Nach Schindler wurde dieses Werk von Beethoven sehr häufig zur Hand genommen und ganze Stellen aus demselben in das Tagebuch ausgeschrieben. Die Cantate „Christus am Ölberg" wurde in der Natur, nämlich im Dickicht des Schönbrunner Schlossgartens entworfen. Bei all seinen Werken und speziell auch bei der Missa stand er in stetem Verkehr mit der Natur, suchte in ihr Stimmung und Begeisterung. Während er mit der Missa beschäftigt war, wurde er von dem Maler Klöber gezeichnet. Dieser erzählt: Einmal als ich gerade eine Waldpartie aufnahm, sah ich ihn mir gegenüber eine Anhöhe aus dem Hohlwege, der uns trennte, hinaufklettern, den grosskrämpigen grauen Filzhut unter den Arm gedrückt; oben angelangt warf er sich unter einen Kiefernbaum lang hin und schaute lange in den Himmel hinein!" Man wird nach alledem erkennen, wie Natur, Wolken und Einsamkeit in unsere Phantome bei der Missa kommen mussten, und wie die Phantome wieder gegen den Text der Missa, ja möglicherweise selbst gegen die bewussten Intentionen Beethovens Recht behalten. Das letzte Citat haben wir Nohl entlehnt. Nohl sagt von dem Gloria, es sei eine mehr dekorativ theatralische Welt, dramatische Musik, Bilder auf offner Szene. Eine bemerkenswerte Übereinstimmung mit unseren Beobachtungen, wo auch bei diesem Gloria die Erinnerungen stark dramatischer Theaterszenen auftauchen. Am charakteristischsten aber mag eine andere Stelle aus unseren Beobachtungen sein. Dort heisst es S. 67: „Ich

möchte fort, weit fort, ich habe eine Sehnsucht nach Leben in mir und doch auch wieder eine Sehnsucht nach noch mehr Einsamkeit". Beethoven hat diese Missa bei sehr trüben und widerwärtigen Lebensumständen komponiert, und wohl nur selten wurde die Sehnsucht eines Genies, den drückenden Lebensverhältnissen zu entfliehen, so scharf gezeichnet wie in jenen wenigen Worten.

Beethovens C-moll Symphonie. Nicht lange vor Entstehung dieser Symphonie machte Beethoven jene Erfahrungen mit dem Fidelio, die ihn für immer von Oper und Theater abdrängten. Er ist voll Unmut über die adligen Kavaliere, in deren Händen das Theater war. In der nachfolgenden C-moll, in den scharfen Akkorden des ersten Satzes mag man erkennen, wie der Genius über diese Enttäuschungen hinwegschreitet. Aber noch eine andere Episode fällt ebenfalls vor die Entstehung dieser Symphonie, nämlich die Liebe zu Therese Malfatti. Nohl giebt einen charakteristischen Brief Beethovens an dieselbe, den wir hier folgen lassen. „Sie erhalten hier, verehrte Therese, das Versprochene, und wären nicht die triftigsten Hindernisse gewesen, so erhielten Sie noch mehr, um ihnen zu zeigen, dass ich immer mehr meinen Freunden leiste, als ich verspreche. Ich hoffe und zweifle nicht daran, dass Sie sich ebenso schön beschäftigen, als angenehm unterhalten, letzteres doch nicht zu sehr, damit man auch noch unser gedenke. Es wäre wohl zu viel gebaut auf Sie oder meinen Wert zu hoch angesetzt, wenn ich ihnen zuschriebe: Die Menschen sind nicht nur zusammen, wenn sie beisammen sind, auch der Entfernte, der Abgeschiedene lebt bei uns. Wer wollte der flüchtigen, alles im Leben leicht behandelnden T. so etwas zuschreiben?

Vergessen Sie doch ja nicht in Ansehung Ihrer Beschäftigung das Klavier oder überhaupt die Musik im Ganzen genommen. Sie haben so schönes Talent dazu, warum es nicht ganz kultivieren? Sie, die für alles Schöne und Gute soviel Gefühl haben, warum wollen Sie dieses nicht anwenden, um in einer so schönen Kunst auch das Vollkommnere zu erkennen, das selbst auf uns immer wieder zurückstrahlt?

Ich lebe sehr einsam und still. Obschon hier und da mich Dichter aufwecken möchten, so ist doch eine unausfüllbare Lücke, seit sie alle fort von hier sind, in mir entstanden, worüber selbst meine Kunst, die mir sonst so getreu ist noch keinen Triumph hat erhalten können. Ihr Klavier ist bestellt und Sie werden es bald haben. Welchen Unterschied werden Sie gefunden haben in der Behandlung des an jenem Abend erfundenen Themas und so, wie ich es Ihnen letztlich niedergeschrieben habe! Erklären Sie sich das selbst, doch nehmen Sie ja den Punsch nicht zu Hilfe. Wie glücklich sind Sie, dass Sie schon so früh aufs Land konnten! Erst um 8 kann ich diese Glückseligkeit geniessen. Kindlich freue ich mich darauf. Wie froh bin ich einmal in Gebüschen, Wäldern, unter Bäumen, Kräutern, Felsen wandeln zu können! Kein Mensch kann das Land so lieben wie ich. Geben doch Wälder, Bäume, Felsen den Wiederhall, den der Mensch wünscht! Bald erhalten Sie einige andere Kompositionen von mir, wobei Sie nicht so sehr über Schwierigkeiten klagen sollen. Haben Sie Göthes Wilhelm Meister gelesen, den von Schlegel übersetzten Shakespeare. Auf dem Lande hat man so viele Musse, es wird Ihnen vielleicht angenehm sein, wenn ich Ihnen diese Werke schicke. Der Zufall fügt es, dass ich einen Bekannten in Ihrer Gegend habe, vielleicht sehen Sie mich an einem frühen Morgen auf eine halbe Stunde bei Ihnen und wieder fort. Sie sehen, dass ich Ihnen die kürzeste Langeweile bereiten will. Empfehlen Sie mich dem Wohlwollen Ihres Vaters, Ihrer Mutter, obschon ich mit Recht noch keinen Anspruch darauf machen kann — ebenfalls dem der Base W. Leben Sie nun wohl verehrte T. ich wünsche Ihnen alles, was im Leben gut und schön ist, erinnern Sie sich meiner und gern — vergessen Sie das Tolle — sein Sie überzeugt, Niemand kann Ihr Leben froher, glücklicher wissen wollen als ich, und selbst dann, wenn Sie gar keinen Anteil nehmen

an Ihrem ergebensten Diener und Freund

Beethoven.

Man vergleiche diesen Brief des Meisters mit unserer zweiten Beobachtung der C-moll Symphonie S. 394, insbesondere jene Bemerkung über eine unsichtbare Frauengestalt, vor deren Blicken der Genius im zweiten Satze alle die Schönheit des Lebens entfaltet, dann der zwingende Gedanke, dass dies nur alles ein Traum sei, und dann jene Zärtlichkeit, über welche der Genius hinwegschreiten muss und die doch am Schlusse des Werkes noch einmal unwillkürlich ihr Recht fordert. Die Liebe zu Theresen war keine glückliche, und nach dem eignen Ausspruche Beethovens musste ihm auch die Kunst höher stehen als die Liebe zu einer Frau. Er schritt in der C-moll Symphonie über die Liebe zur Therese hin ebenso wie über jene Enttäuschungen am Theater. Aber unsere Phantome und unsere zweite Beobachtung, die mit dem Geiste jenes Briefes an Therese so sehr harmonieren, zeigen uns doch, welche sonnigen Erinnerungen, Träume und Hoffnungen sich an der Entstehung jenes Werkes beteiligten.

Beethovens Eroica. Diese Symphonie war ursprünglich dem General Bonaparte gewidmet, auf dem Titelblatt standen nur die Namen „Bonaparte“ und „Luigi van Beethoven“. Schindler sagt: „Die Bewunderung für den General Bonaparte gründete sich bei Beethoven nicht bloss auf dessen zahlreiche Siege an der Spitze grosser Armeen, sondern auch darauf, dass es dem ausserordentlichen Mann in wenig Jahren schon gelungen war, das Chaos der greuelvollsten Revolution mit kräftiger Hand wieder in eine staatliche Ordnung zurückzuführen“. Dieser Satz mag von Schindler subjektiv gefärbt sein, er enthält aber doch wesentliche Momente von Gedanken und Stimmungen Beethovens. Beethoven war ein Anhänger der platonischen Staatsideen, er war Republikaner. Als sich Bonaparte zum Kaiser aufwarf, erkannte er in ihm nur noch den neuen Tyrannen, er vernichtete jenes Titelblatt seiner Symphonie und gab erst nach zwei Jahren zu, dass dieselbe veröffentlicht wurde mit dem Bemerken: „Um das Andenken eines grossen Mannes zu feiern“. Da die Schlachtensiege Napoleons noch fortdauerten, konnte Beethoven also auch nicht in dem Kriegs-

helden sondern nur in dem Staats- und Kulturheros getäuscht sein. Soweit überhaupt Bonaparte in betracht kam, hatte Beethoven also auch nur den Kulturhelden im Sinne. Man vergleiche hiermit unsere noch weiter gehenden Ausführungen S. 316—317 und die dort registrierten Phantome, bei welch letzteren alle kriegerischen und militärischen Bilder ausbleiben, dafür aber die charakteristische Mannesgestalt auftaucht mit dem Goldreif ums Haupt und jenem Finger, der einer nachschreitenden Volksmasse den Weg deutet und als Letztes noch in dem verschwindenden Phantome bleibt. Ferner auch die überlebensgrosse Frauengestalt, die über ein ödes Feld hinschreitet, und jene andere, die mit der Fackel zu einer stürmenden See hinab leuchtet. Nach dem Sturze Napoleons sagte Beethoven, er habe zu dieser Katastrophe schon die passende Musik geschrieben, er meinte damit den zweiten Satz der Symphonie. Ist es nicht merkwürdig, dass wir in diesem zweiten Satze das Phantom des Felsengrabes registrierten? Es mag vielleicht doch eine unbewusste Beeinflussung bei A durch das Schicksal Napoleons stattgefunden haben, aber so mancher Kulturheros auch ist in Einsamkeit und Verbannung untergegangen, und so ganz unwahrscheinlich ist es wenigstens nicht, dass solche Gedanken auch im Gehirne Beethovens bei der Entstehung jenes Trauermarsches thätig gewesen sind. Viele haben in dieser Symphonie nur Schlachten und militärische Szenen gesehen, und sie haben dieselben allüberall künstlich hineinkonstruiert. Sie haben dies auch ebenso mit der C-moll Symphonie gethan, von deren ersten Takten Beethoven selber sagte: „So pocht das Schicksal an die Pforte“. Solche Winke der Komponisten, um einen Shakespeare'schen Vergleich anzuwenden, werden von den Kritikern und Schriftstellern über Musik förmlich „zu Tode gehetzt“ und mit einer Menge rein willkürlicher Erfindungen und zufälligen Auslegungen verbrämt. Auch Richard Wagner hat über diese Symphonie geschrieben, auch er ignoriert den Kriegshelden vollständig und nimmt statt dessen die kämpfende Menschheit als Hauptmotiv der Symphonie. Aber seine Ausführungen sind abstrakt und unbestimmt, und die exakte, die Phantombe-

obachtung ist seiner Kritik gleichfalls überlegen, wenn er auch im übrigen dem Genius Beethovens gerechter wird als jene anderen Autoren.

Beethovens Pastoral-Symphonie zweiter Satz. Die Entstehung dieses Satzes geht auf den Aufenthalt Beethovens in Heiligenstadt, einem Dorfe an der Donau zurück. Viel später, im Jahre 1823, unternahm er einmal mit Schindler einen Spaziergang dahin, und dieser berichtet darüber folgendes: „Das anmutige Wiesenthal zwischen Heiligenstadt und Grinzingen durchschreitend, das von einem aus dem nahen Gebirge rasch daher eilenden und sanft murmelnden Bache durchzogen und streckenweise mit hohen Ulmen besetzt war, blieb Beethoven wiederholt stehen und liess seinen Blick voll von seligem Wonnegefühl in der herrlichen Landschaft umherschweifen. Sich dann auf den Wiesenboden setzend und an eine Ulme lehnend frug er mich, ob in den Wipfeln dieser Bäume keine Goldammer zu hören sei. Es war aber alles stille. Darauf sagte er: Hier habe ich die Szene am Bach geschrieben und die Goldammern da oben, die Wachteln, Nachtigallen und Kukuke ringsum haben mitkomponiert". Mit dieser Notiz mag es übereinstimmen, wenn in unseren Phantomen in unserem zweiten Satze der Blick in die Wasser eines Baches oder der Saum eines Waldes oder die fernen Landleute oder die beiden dunklen Vögel auftauchen. Dass die Phantome zumeist im tiefen Walde spielen, kann daher rühren, dass hier unbewusst oder halb bewusst im Gehirne Beethovens oder auch bei A die progressiven Erinnerungen einsprangen.

Mozarts Jupiter-Symphonie. Wir haben im Haupttext gesagt, dass wir in Unkenntniss und Zweifel darüber seien, ob der Name der Symphonie auf Mozart zurückgeht. Mehrere Biographien und Lexika, die wir dieserhalb nachgeschlagen, haben uns keine definitive Antwort gegeben. O. Jahn sagt in seiner Biographie Mozarts: „Man hat derselben, ich weiss nicht wann und wo, den Namen der Jupiter-Symphonie gegeben, wohl mehr um die Majestät und den Glanz derselben zu bezeichnen als in der Absicht, eine tiefsinnige Symbolik anzudeuten." Indessen giebt es

doch ein Moment, welches noch ein Streiflicht auf die Vorgänge im Gehirn des Komponisten bei Entstehung dieser Symphonie wirft. Im letzten Satz ist ein Hauptmotiv verarbeitet, welches von Mozart auch anderweitig und insbesondere in der früher geschriebenen Messe in F-dur hervorragend verwandt wurde. Es spielen also hier religiöse Vorstellungen mit, und hiermit stimmt auch das Schlussbild unserer Phantome: das einsame Ich, hoch inmitten der Berge, welches auffallend mit dem einsamen Ich, hoch auf einem Felsen in Beethovens Missa solennis harmoniert. Wenn daher auch im Gehirne Mozarts keine eigentlichen altmythologischen Vorstellungen mitwirkten, so waren es doch jedenfalls solche, die diesen sehr ähnlich sind. Unsere Phantome lassen auch hier die Vorgänge wieder sehr deutlich heraustreten.

Robert Schumanns B-dur Symphonie. Der Komponist hat diese Symphonie selber als Frühlingssymphonie bezeichnet, im ersten Satze sollte das Erwachen des Frühlings geschildert sein. In unseren Phantomen tauchen hier wieder die Blumen auf und jene Wasserwellen, die ab und zu über die Blumen hinschlagen. Diese Blumen und diese Wasser, die letzteren vielleicht auch substituiert für Windeshauch, können wohl auf einen Frühling gehen. Auch die Vögel, die nach den Blumen hinfliegen, mögen in dieser Weise interpretiert werden und ebenso auch jener militärische Vorbeimarsch im Hintergrund, der ebenso wie jene Wasserwellen an einen Kampf der Frühlingsgewalten erinnert. Bei alledem sind aber unsere Phantome doch keine genauen Interpretationen eines erwachenden Frühlings, es ist mehr Farbe darin, der grosse Romantiker kommt zur Erscheinung. Es wird sich auch hier wieder um ein Spiel der unbewussten Uebergänge gehandelt haben, und dies mag auch dem Komponisten selber später zum Bewusstsein gekommen sein, da er die Symphonie nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, als Frühlingssymphonie, sondern als B-dur herausgab.

Was überhaupt Robert Schumann über Programmsymphonien etc. dachte, geht in interessanter Weise aus

seiner Besprechung der Symphonie fantastique von Berlioz hervor: „.... Ob diese nun in einem, der die Absicht des Komponisten nicht kennt, ähnliche Bilder erwecken wird, als er zeichnen wollte, mag ich, der das Programm vor dem Hören gelesen, nicht entscheiden. Ist das Auge einmal auf einen Punkt geleitet, so urteilt das Ohr nicht mehr selbständig. Fragt man aber, ob die Musik das, was Berlioz in seiner Symphonie von ihr fordert, wirklich leisten könne, so versuche man ihr andere oder entgegengesetzte Bilder unterzulegen. Im Anfang verleidete auch mir das Programm allen Genuss, alle freie Aussicht. Als dieses aber immer mehr in den Hintergrund trat und die eigene Phantasie zu schaffen anfing, fand ich nicht nur Alles, sondern viel mehr und fast überall lebendigen, warmen Ton. Was überhaupt die schwierige Frage, wie weit die Instrumental-Musik in Darstellung von Gedanken und Begebenheiten gehen dürfe, anlangt, so sehen hier viele zu ängstlich. Man irrt sich gewiss, wenn man glaubt, die Komponisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von Aussen nicht zu gering an. Unbewusst neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge und dieses, das immer thätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem und plastischerem Ausdrucke die Komposition sein, — und je phantastischer oder schärfer der Musiker überhaupt auffasst, um so mehr sein Werk erheben oder ergreifen wird. Warum könnte nicht einem Beethoven inmitten seiner Phantasien der Gedanke an Unsterblichkeit überfallen? Warum nicht das Andenken eines grossen gefallenen Helden ihn zu einem Werke begeistern? Warum nicht einen Anderen die Erinnerung an eine selig verlebte Zeit? Oder wollen wir undankbar sein gegen Shakespeare, dass er aus der Brust

eines jungen Tondichters ein seiner würdiges Werk hervorrief. — undankbar gegen die Natur und läugnen, dass wir von ihrer Schönheit und Erhabenheit zu unseren Werken borgten? Italien, die Alpen, das Bild des Meeres, eine Frühlingsdämmerung, — hätte uns die Musik noch nichts von allem diesem erzählt? Ja selbst kleinere, speziellere Bilder können der Musik einen so reizend festen Charakter verleihen, dass man überrascht wird, wie sie solche Züge auszudrücken vermag. So erzählte mir ein Komponist, dass sich ihm während des Niederschreibens unaufhörlich das Bild eines Schmetterlings, der auf einem Blatte im Bache mit fortschwimmt, aufgedrungen; dies hatte dem kleinen Stücke die Zartheit und die Naivität gegeben, wie es nur irgend das Bild in der Wirklichkeit besitzen mag. In dieser feinen Genremalerei war namentlich Franz Schubert ein Meister und ich kann nicht unterlassen, aus meiner Erfahrung anzuführen, wie mir einesmals während eines Schubert'schen Marsches der Freund, mit dem ich spielte, auf meine Frage, ob er nicht ganz eigne Gestalten vor sich sähe, zur Antwort gab: „Wahrhaftig, ich befand mich in Sevilla, aber vor mehr als hundert Jahren, mitten unter auf- und abspazierenden Dons und Donnen mit Schleppkleid, Schnabelschuhen, Spitzdegen u. s. w.“ Merkwürdiger Weise waren wir in unseren Visionen bis auf die Stadt einig. Wolle mir keiner der Leser das geringe Beispiel wegstreichen!“ In dem ersten Teile dieser merkwürdigen Stelle legt Schumann das Programm zur Seite und überlässt den Eindruck nur noch dem eigenen weitergehenden Gehirn. Es ist die Bestätigung eines selbständigen Prozesses, unabhängig von Weisungen und vorausgegangenen Gedanken, wie auch wir ihn für unsere Phantome oft genug konstatierten. Es ist der selbständige Progressionsprozess, der eine Fundamentalerkenntniss aller unserer Untersuchungen ist. Dann in dem mittleren Teile redet Schumann ausdrücklich von den unbewusst mitschaffenden Ideen, der Beteiligung der Gesichtssphäre, der Natur- und Landschaftsbilder etc. Auch wir haben so unsere Phantome und allgemein die Uebergänge nicht als die Wirkung und den Ausdruck der ge-

samten Vorgänge im Gehirne des Komponisten erkannt, sondern nur eines charakteristischen Teils derselben. Bei der letzten Beobachtung Schumanns mag man im Zweifel sein, ob es sich wirklich um Phantome oder nur um erregte Vorstellungen handelte und ob ein früherer Gedankenaustausch zwischen beiden Beobachtern nicht vielleicht mitspielte. Jedenfalls geht der Fall aber im Sinne unserer Untersuchungen, und er ist zugleich ein Zeugniss für die Anschauungen jenes genialen Komponisten und Musikästhetikers. Diese Anschauungen gehen auch aus der folgenden Stelle seiner Schriften deutlich heraus: „Der gebildete Musiker wird an einer Raphael'schen Madonna mit gleichem Nutzen studieren können, wie der Maler an einer Mozart'schen Symphonie. Noch mehr: Dem Bildhauer wird jeder Schauspieler zur ruhigen Natur, diesem die Werke jenes zu lebendigen Gestalten; dem Maler wird das Gedicht zum Bild, der Musiker setzt die Gemälde in Töne um." Nach alledem hatte also Robert Schumann doch wohl eine Ahnung von unseren unbewussten und unwillkürlichen, absoluten und ursprünglich gesetzmässigen Uebergängen; er hatte sie ebenso wie jeder Tonkünstler, der eine Programmkomposition schrieb und auf deren Verständniss bei anderen Personen rechnete.

Anhang II.

Vergleichung unserer Beobachtungen mit den Schriften von Franz Liszt.

Franz Liszt hat ein besonderes Werk, die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn, (deutsch von P. Cornelius, Pest 1861) geschrieben. Dieses Werk, wie alle Schriften dieses grossen Virtuosen, Komponisten und Musikschriftstellers, sprüht in Geist und Schönheit, die Schilderungen der Zigeunermusik atmen solchen Glanz, die Vergleiche treten in solcher Fülle und besonders in einer Seltsamkeit auf, die uns bei dem Lesen dieses Werkes sofort an unsere Musikphantome erinnern musste. Wenn es sich auch nicht immer um ausgesprochene Musikphantome handelte, so mussten es doch Vorstellungen sein, die in ganz analoger, oft inhaltlich in ganz derselben Weise wie bei unseren Versuchspersonen, in dem Gehirne von Liszt durch Musik erregt worden waren. Man nehme die Bemerkung hinzu, dass uns auch das Liszt'sche Werk erst nach der Abfassung der voranstehenden Untersuchungen in die Hände fiel und dass es vorher weder uns noch unseren Versuchspersonen je zu Gesicht gekommen ist. Geben wir einige Proben.

Von dem Spiele des Zigeunervirtuosen Bihary sagt Liszt: „Wir vermögen noch uns den gebieterischen Zauber zurückzurufen, den er ausübte, wenn er mit zerstreuter und zugleich melancholischer Fahrlässigkeit, die mit der anscheinenden Lustigkeit seines Temperamentes, mit dem lebhaften Blick, den er gleichsam sondierend in die Seele des Zuhörers warf, kontrastierte, seine Geige zur Hand nahm und ihr nun stundenlang, als vergässe er, dass die Zeit auch

verfliesst, Tonkaskaden entlockte, welche bald wie in wildem Fall hinstürmten, bald wie über sammetweiches Moos hinrieselten . . . . . . In Erinnerung an das damals Vernommene dachten wir in der Folge manchmal daran, dass die Wirkung jener geheimen Elixire, welche die Alchymisten des Mittelalters in ihren verborgenen Laboratorien brauten, und deren heilkräftiges Nass neue Lebensfähigkeit in die Adern giessen, mit Kraft, Männlichkeit, Tapferkeit, Stolz, Unverwundbarkeit begaben sollten, dem sie Geniessenden eine ähnliche Sensation erweckt haben mögen, wie wir sie in jener Stunde empfunden. Wie Tropfen einer geistfeurigen Essenz schlugen die Töne der bezaubernden Geige an das Ohr. Wäre unser Gedächtniss aus weichem Ton und jede seiner Noten ein Demantnagel gewesen, sie würden nicht fester darin haften. Wäre unsere Seele ein von dem in sein Bett wieder zurückgekehrten Flussgott erweichtes Erdreich gewesen und jeder Ton des Künstlers ein befruchtendes Samenkorn, er hätte nicht tiefer in uns wurzeln können.“ Auch in unseren Phantomen begegnet man jenen Tonkaskaden, wir finden die fallenden Wasser bei Liszt, bei Berlioz, bei Beethoven. In dem Violinkonzert S. 88 geht eine Kaskade in demselben Momente auf, wie die Violine einsetzt. Jenes sammetweiche Moos, jene sammetweichen Farben sind auch in unseren Phantomen nicht selten, und das schöne Bild in der Schumannschen Symphonie giebt ein Analogon, wie die Wellen über Blumen hingehen. Geradezu frappierend aber sind jene Diamantnägel, ein für Töne so seltsamer Vergleich und doch fast genau dasselbe, wie die zuckenden Demantblitze, welche die Violine Zimmermanns bei dem Spiele der ungarischen Lieder ergab. Merkwürdig, dass auch das Klavier unter den Händen de Haans bei der Begleitung dieser Lieder die Phantome von einem sammetweichen Rot auftauchen liess. Endlich mag die Schilderung vom Auftreten Biharys an unsere Beobachtungen an genialen Virtuosen S. 344 erinnern, und jene Liszt'sche Bemerkung über mittelalterliche Elixire ist wie ein Gedankenblitz, in welchem es schon wie eine Ahnung unseres Gesetzes, eine

Ahnung von dem Übergang bestimmter Elemente zwischen den einzelnen psychischen oder organischen Sphären liegt.

An einer anderen Stelle seines Werkes schildert Liszt einen Besuch bei den Zigeunern seiner Heimat und ein Konzert, das sie ihm zu Ehren in einem Schuppen veranstalteten. „Die Symphonie begann con estro poetico. Der zirkulierende Wein und der Branntwein, der gestern zirkuliert hatte, führte alsbald ein rinforzando con rabbia herbei. Wie ein Basso continuo grollte der Donner in der Ferne. Das hohe Gebälk des Daches und seine kleinen halbzerfallenen Mauern gaben mannigfachen Wiederhall, so dass jeder Ton mit doppelter Kraft ans Ohr schlug. Die passionierten Passagen, die virtuosen Kraftstellen und Fiorituren verfolgten und vermischten sich. Das musikalische Wogengeheul wurde von unartikulierten Tönen durchschnitten und im ungestümen Finale war es, als ob alle Töne und Klänge wie Bergkämme zusammenstürzten, wenn sie mit furchtbarem Krachen sich in einen mit Felsen und Steinen vermengten Sandteppich auseinanderrollen.“ Dieses Schlussbild der Schilderung ist fast genau das Phantom, das wir bei dem Schlusse der Lisztschen Préludes registrierten. Bei der grossen Bedeutung, welche die Zigeunermusik für Liszt, seine Entwickelung und sein Schaffen hatte, kann es kaum einem Zweifel unterliegen, dass sich ganz ähnliche Vorstellungen oder vielleicht auch Phantome in seinem Gehirn an der Entstehung des Schlusses jener Préludes beteiligten. Wir haben selber bei der Diskussion S. 38 die Meinung geäussert, dass Liszt doch wohl insbesondere an kriegerische Aktionen gedacht haben könne. Dass solche Gedanken mitspielten, ist allerdings möglich. Wenn man aber in dem Werke über die Zigeuner die glänzenden Naturschilderungen gelesen hat, so kann man nicht im Zweifel sein, dass auch Liszt nur in der Natur seine schönsten und grössten Erinnerungen hatte. Wollte er einen grossen Kampf darstellen wie am Schlusse der Préludes, so musste in erster Linie der Sturm und Aufruhr in der Natur mitspielen. Das Phantom von A behält also Recht gegenüber unserer Diskussion, es ist nicht individuell, wie wir anzu-

nehmen geneigt waren, es ist vielmehr nur der getreue Ausdruck der Vorgänge im Gehirn des Komponisten. Hiermit stimmt auch genau, dass selbst bei B während der Liszt'schen Rhapsodie die gewaltigen Landschaftsbilder im Phantom erschienen. Dass sie erschienen, obgleich die kriegerischen oder militärischen Erinnerungen in dem Gehirn von B reichlich vorhanden und mit sympathischen Gefühlen verknüpft waren.

Wiederum an anderer Stelle giebt Liszt die prächtigen Schilderungen von der ungarischen Zigeunermusik. Erst die seltsamen, die wechselvollen Rythmen, dann die Melodie. Alles Schilderungen, von denen man den Eindruck hat, als ob es sich hier um eine Blütenlese aus wirklich beobachteten Musikphantomen handelte. „Bei diesem üppigen Aufblühen von Tönen ist die Melodie oft auf die Rolle eines durch die Guirlande sich schlingenden Golddrahtes beschränkt, der hinter Blättern und Blumenkronen versteckt bleibt. Oft ist die Hauptphrase nur wie ein feenhaftes Antlitz hinter der prismatischen Hülle eines perlenstäubenden Wasserfalles oder einem mit vielblütigen Mustern durchwebten Flitterschleier wahrzunehmen. Die Fiorituren sind wie Blumensträusschen, welche aus einem überquellenden Füllhorn in holdem Wirrwarr niederfallen. Auf jedem Orgelpunkt erhebt es sich wie Myriaden gestirnter Atome, die sich gleich entzündetem Blumenstaub in die Lüfte zerteilen. Sie sind wie ein irisfarbner duftiger Regen oder wie der schneeige Schaum einer Welle, die gleich einer verliebten Nixe sich aufrichtet und in einem Kuss verhaucht. Es klingt wie vom Fall eines Perlenhalsbandes in ein Gefäss von wandelfarbigem Opal, wo jedes Körnchen hundertfach zurückprallt. Bald dünkt es uns wie das rauschende Auffliegen flügge gewordener Amseln, bald wie der dumpfe Flügelschlag des über einem breiten Fiord im Frost erstarrenden Eidervogels. Jetzt gleichen sie dem Rascheln welker Blätter, über die eine Prozession am Allerseelentag hinwandelt; jetzt dem Knistern des Feuers im Strohdach einer Hütte oder dem trüben Schall der Sturzfluten, die das Meer wie den Refrain eines düsteren Liedes an den Strand schleudert.

Es ist Alles was die Phantasie in den Arabesken an Kurven, Schweifungen, Laubwerk, fliehenden, verfolgenden und umschlingenden Linien ersinnen kann. Die Zigeuner sind unübertreffliche Meister in dem Talent dem Ohr alle Genüsse zu bereiten und zu geben, welche die maurische Architektur dem Auge bot, wenn sie auf jedem Ziegel ein Gedicht in Miniatur zeichnete. Hier wie dort genügt ein enger Raum zur Entwickelung einer Menge von Linien, die sich kreuzen und durchbrechen, sich suchen und verfolgen, sich berühren, drängen und wieder trennen, Linien, die manchmal gepaart und weich abgestuft, manchmal sich fremd und feindlich sind, immer aber ein bezauberndes Ganze bilden vor dem man Stunden träumend verbringt, wie man ein ganzes Leben verbringen möchte.“ Interessant ist es auch, wenn man die Schilderungen Liszts von dem Leben der Zigeuner und der umgebenden Natur einerseits mit denjenigen ihrer Musik anderseits vergleicht. Man hat immer wieder den Eindruck, dass diese Musik, die ohnedies ihren Charakter mit der Verpflanzung der Zigeuner in andere Länder ändern kann, sich mit jenem Leben und jener umgebenden Natur in Übereinstimmung befindet. Und wenn einmal die exakte Untersuchung vertieft, die Analyse der übergehenden Elemente durchgeführt wäre, dann würde wohl gerade diese Musik mit ihren starken Kontrasten und ihren vielen gesonderten progressiven Momenten ein fruchtbares Feld für Studien abgeben können.

Auch eine andere Stelle aus demselben Werke mag hier noch erwähnt sein. Es ist die Schilderung eines Besuches von Liszt in der Wiener Synagoge, wo der berühmte Kantor Sulzer Leiter und Vorsänger war. Eine Schilderung, wie bei dem Gesange der Chöre die ganze Geschichte Judas aufwacht mit einer verhaltenen furchtbaren Leidenschaft. Die heiligen Bücher in ihren roten Einfassungen und im unheimlichen Glanze der Ampeln glühen wie Kohlen bei diesen tiefen Gesängen, und Vorstellungen von ausgesprochenem Phantomcharakter gehen in dem Gehirne von Liszt auf: „Beim Aussprechen dieser hebräischen Worte glaubte man dunkle Blumen sich von ihren Stengeln erheben

und ihre klingenden Kelchblätter in die Lüfte verstreuen zu sehen; diese rauhen Töne, schimmernden Diphthonge und knitternden Endungen durchschwebten den Raum und streiften wie mit leckenden Feuerzungen das Ohr . . . . . Man glaubte die Psalmen wie Geister des Feuers über sich schweben zu sehen, die dem Fuss des Höchsten als dienende Stufen sich neigen.“ Und so wie in diesen Stellen wieder der Charakter von Musikphantomen heraustritt, so erscheint er auch endlich noch in einigen anderen der Liszt'schen Schriften, so insbesondere in den drei grossen Aufsätzen über den fliegenden Holländer, den Tannhäuser und den Lohengrin von Richard Wagner.[1] Zwar handelt es sich bei diesen Schilderungen der Wagnerschen Musik vielfach nur um Vorstellungen und Gedanken, wie sie durch den Text der Oper gegeben sind und nun zur Erläuterung der Thema und Leitmotive und einzelnen Sätze beigefügt werden. Indessen kommen dazwischen auch doch in sehr deutlicher Weise die unwillkürlichen und fremdartigen Phänomene. So in der Ouvertüre zum fliegenden Holländer ist die Stelle: „Die langgezogenen Töne der Blasinstrumente schwellen an zu wogenden Felsen, die in ungemessenem Diameter zu Riesen sich ausdehnen und langsam, bedeckt von schneeigem Schaum, sich aufrichten, um ihre Gipfel wieder hinabzustürzen, wie Bergkuppen weissen Sandes.“ Oder die weitere Stelle: „Ein Chaos von Zerstörung, wo Abgründe sich öffnen und schliessen, wo Wogenhügel sich erheben und niederstürzen, Meersäulen in tollem Wirbel sich drehen, wo schlingernd und stampfend das Schiff bald Steuerbord bald Backbord gen Himmel kehrt, jetzt auf der Leeseite einherschleift, jetzt auf die Windseite umschlägt, jetzt wieder in flammenden Wellen — flammend von den Strahlen einer wie in ein blutiges Leichentuch sich hüllenden Sonne — versinkt, um endlich wieder wie die Lavawogen eines Vulkans emporzutreiben“ etc. etc. Bei der Schilderung der Tannhäuser-Ouvertüre und speziell der Musik zum Venusberg findet sich ferner die Stelle: „Es huschen Töne am Ohr

[1] Franz Liszt, Gesammelte Schriften, Band III, Leipzig 1881.

vorbei, wie gewisse Phantome vor dem Auge schillern . . . anhaltend, durchdringend, entwaffnend — treulos! Unter dem Sammt ihrer künstlichen Santtheit gewahrt man despotische Intonationen, fühlt man das Erhabene des Zornes. Hie und da erklingen Violintöne, schmeidig, blitzend wie phosphorische Funken." Sollen wir hieraus nicht schliessen dürfen, dass Franz Liszt auch ächte Musikphantome hatte? Sollen wir nicht schliessen dürfen, dass die Grösse und der Glanz, die Schönheit und Wahrheit seiner Darstellungen als Musikästhetiker ihre Hauptwurzeln ebenso in Phantomen hatten, wie die alte Mythologie oder wie so mancher erschütternde Zug in den Werken genialer Dichter? Da ist auch noch eine weitere interessante Thatsache. Wir fragten einmal unsere Versuchsperson B, ob sie einen Kirmeswalzer nicht lieber höre als eine Beethovensche Symphonie. Die Antwort fiel zu Gunsten des ersteren aus, was auch nach dem Einspringen spezieller Erinnerungen im Phantom bei B von vornherein zu erwarten war. Trotzdem aber gab das Gehirn von B in Folge der absoluten Übergänge doch sehr charakteristische Züge von Beethoven, Haydn, Saint-Saëns wieder. So liebt unsere Versuchsperson A auch vorzugsweise die Opern von Richard Wagner und bewundert vor allem die Symphonien von Beethoven. Dies hindert jedoch nicht, dass auch die anderen grossen Komponisten schön und charakteristisch im Phantom oder in absoluten Übergängen heraustreten; es hindert nicht, dass auch Saint-Saëns, Verdi, Donizetti, Auber und die neueren Italiener mit Interesse und Sympathie von A aufgenommen werden. Wo diese absoluten Übergänge stattfinden, da schweigt die beschränkte Parteileidenschaft, die das Heil der Kunst nur in einer einzigen musikalischen Richtung sieht, da schweigt auch die kleine, nur den Fehler suchende Kritik. Das Grosse und Geniale wird in jeder Richtung erkannt, und nur die mittelmässige Kunstleistung wird durch Schweigen und Dunkel abgelehnt. Diese absoluten Übergänge finden sich aber auch in den Gehirnen der grossen Komponisten, und so kommt es, dass auch diese so manchesmal dem Schaffen anderer und selbst rivalisierender Meister gerecht

werden können. So aus Übergangs- und Progressionsprozessen erklärt sich auch die Grossherzigkeit, mit welcher Franz Liszt für die Werke anderer Komponisten neidlos und glänzend in seinen Schriften eingetreten ist. Diese Grossherzigkeit ist jetzt für uns kein Unfassbares mehr, sie hat ihre bedingenden und zwingenden Gesetze, ebenso wie das künstlerische Schaffen oder wie jeder psychologische Prozess.

Anhang III.

Ausführlicher induktiver Nachweis, dass die althellenischen Mythen und Sagen ihre Hauptwurzeln in Schlummer- und Musikphantomen, in Traumphänomenen und auch in Delirien haben.

Wir haben diesen Nachweis in Untersuchung XV für Orpheus und die andern Heroen der Musik, für Dionysos, Adonis, den Garten der Hesperiden, für Satyrn und Sirenen und dann auch in XIX für die Musen geliefert. In Untersuchung XVI haben wir die allgemeinen Gesichtspunkte und Beweise für die neue Anschauung entwickelt. Hier lassen wir weiteres und noch ausführlicheres Beweismaterial für das Detail folgen.[1]

Hermes. Hermes ist eine ausgesprochene Traumgestalt. Ziemlich bekannt ist das sog. Fliegen im Traum. Das Ich des Träumenden oder eine dafür substituierte Person fliegt oder korrekter sie schwebt als helle Gestalt durch die Luft, über Strassen, Felder und Landschaften hin. Genau so fliegt auch der Götterbote Hermes durch die Luft. Manchmal ist er beflügelt, aber es sind nur kleine Flügel, zumeist an den Sohlen, und bei anderen, besonders älteren bildlichen Darstellungen des Gottes fehlen die Flügel ganz. Dies deutet darauf hin, dass dieses Fliegen nicht von demjenigen eines Vogels entlehnt sein kann. Nach unseren genaueren Traumanalysen geht das Fliegen im Traum auf einen Sehprozess im wachen Zustand zurück. Wenn ich am Tag meinen Blick in die Weite schweifen lasse, wenn ich in eine kürzere oder grössere Entfernung spähe, so kann für diesen schweifenden spähenden Blick in einem späteren Traum progressiv

[1] Wir legen wieder L. Preller, Griechische Mythologie, Berlin 1872, zu Grunde.

eine Bewegung des Ich nach derselben Richtung hin stattfinden. Dieses Fliegen findet von ganz besonderen Orten, unter ganz besonderen Situationen statt, und hier haben wir die genauesten Analogien mit dem Mythos. Ich stehe am Tag auf einem Berge, ich werfe einen Blick hinab in die Landschaft. In dem späteren Traume fliege ich dann von diesem Berge aus in die Landschaft hinab. Genau so kommt der Götterbote Hermes von den Höhen des Olympos zu der Erde und den Wohnungen der Menschen hernieder. Oder ich gehe am Tage auf der Strasse, ich werfe einen Blick empor über Häuser und Hügel. In dem späteren Traume fliege ich dann empor und über diese Häuser und Hügel hin. Genau so kehrt Hermes zum Olympos zurück. Oder ich stehe abends am offnen Fenster, ich werfe einen Blick nach den Sternen. Im Traume der Nacht schwebe ich dann von diesem Fenster aus den Sternen zu, ich komme ihnen so nahe, dass ich sie mit Händen greifen könnte. Das Analogon haben wir wieder bei Hermes, da er dem Argos, der funkelnden Sternennacht, das Haupt abschlägt oder da er den Mond unter dem Bilde einer gehörnten Kuh entführt. Oder ich mache am Tage eine Wanderung im Gebirge, ich werfe öfter einen Blick voraus, sehe mich an Scheide- und Kreuzwegen um. In einem späteren Traume schwebe ich über diese Strasse hin, es tauchen in korrekter Folge einzelne Stellen derselben auf und besonders auch die Stellen der Scheidewege, der Haltepunkte. Hier liegt der Grund, weshalb Hermes zu einem Gott der Wanderer und der reisenden Kaufleute wird, weshalb die Bilder des Gottes an Strassen und besonders an den Kreuzwegen aufgestellt wurden. Oder ich gehe am Tag auf der Strasse, ich werfe einen Blick nach dem oberen offnen Fenster eines Hauses, und im Traume einer späteren Nacht fliege ich in dieses Fenster hinein. Ich werfe am Tag einen spähenden Blick in einen Abgrund, in eine Höhlung, in irgend einen Raum, und im Traume befinde ich mich an diesen Orten selbst, ich finde Gegenstände und Schätze. Oder ich beobachte andere Personen am Tage zugleich mit dem Gedanken, dass dieselben mich nicht sehen, und im Traum bin

ich dann mitten unter Menschen, ohne dass mich dieselben sehen. Genau nach solchen Träumen musste Hermes auch zu einem Gotte der Diebe, der Schatzgräber, des Bergbaues, der Erfindungen werden. Hermes ist der immer Rüstige, der immer Bewegliche und Spähende. Er ist der Gott der Hirten, der Herden und Weidetriften, er ist auch derjenige der gymnastischen Spiele, des Diskuswerfens, desWettlaufes. Alles dies deutet wiederum auf seine Entstehung aus einem spähenden, rasch hinausschweifenden Blick. Hermes ist ferner derjenige, der selber die Träume heraufführt, er ist also von derselben Art wie diese. Er wird in einer Höhle geboren und in einer dunklen Nacht, in der alle Götter und Menschen schlafen. In seinem Mythos schillert das Wesen der Dämmerung oder des Zwielichts, und dies deutet wiederum auf jene speziellen Träume, denn dieses Fliegen findet vorzugsweise direkt vor dem Erwachen statt. In jenen speziellen Träumen finden, wie wir weiter unten noch mehr ausführen werden, auch die Erscheinungen von Verstorbenen statt, und so wird Hermes auch zu einem Führer, der die Seelen der Verstorbenen in die Unterwelt hinab- oder von dort heraufführt. In der Odyssee geht er den Seelen der erschlagenen Freier mit seinem Stabe zur Unterwelt voraus, und diese Seelen schwirren wie dunkle Nachtvögel hinter ihm drein. Endlich hat Hermes auch Beziehung zur Musik, er spielt die Flöte, er erfindet die Phorminx. Hiermit stimmt überein, dass bei jenen speziellen Träumen nicht selten Musikfarben und Musikphantome hereinspielen. Und man mag sich auch jener einsamen Gestalt erinnern, die so oft in unseren Musikphantomen auftauchte, bald auf der Höhe stand und ins Thal hinabschaute, bald in den Bergen hinschritt, bald zum Sternenhimmel emporsah.

Andere Göttergestalten. Auch andere Göttergestalten nehmen ihren besonderen Ursprung in Träumen. Die Träume selber haben nach der Odyssee ihre spezielle Wohnung, sie wohnen draussen am äussersten Westen, an der Grenze des ewigen Dunkels, wo nach S. 262 auch jener Garten der Hesperiden zu finden ist, wo Tag und Nacht ein- und ausgehen, wo sich Helios mit seinen Rossen allabend-

lich ins Meer stürzt, wo Schlaf und Tod und die furchtbare Styx hausen. Dieses Volk der Träume ist also ganz von derselben Art wie alle übrigen mythologischen Gebilde oder wie die Götter selber. Die Träume werden von Hermes heraufgeführt, sie sind im griechischen Epos die Boten der Götter. In der Ilias sendet Zeus dem Agamemnon einen täuschenden Traum in der Gestalt des Nestor. In der Odysee wird Nausikaa durch Athene bestimmt, die ihr einen Traum in der Gestalt ihrer Gespielin sendet. Penelope wird ebenso durch einen Traum in der Gestalt ihrer Schwester getröstet. Bezeichnend ist, wie in diesen drei Träumen nur die ganz speziellen Erinnerungen der träumenden Personen auftauchen, der Freund Nestor, die Jugendgespielin, die Schwester, und noch dazu alle drei in demselben Charakter, den sie auch im wirklichen Leben hatten. Es ist dies eben das charakteristische Moment der speziellen Erinnerungen, dem wir in allen unseren Beobachtungen und Analysen als einer entscheidenden Thatsache begegnen. Dies beweist sofort, dass die überlieferten Träume der Alten keineswegs ein Produkt dichterischer Erfindung sind, sondern dass sie in ihren Hauptmomenten der Erfahrung entnommen wurden. Allerdings nur einer naiven Erfahrung. In den Träumen treten spezielle Erinnerungen in den Gesichtssphären auf, und hiermit verknüpfen sich Gedanken und Begriffe. Diese Gedanken und Begriffe sind ein Besonderes und Selbständiges, Gedanken können sich für ähnliche Gedanken substituieren, und so kommt es sehr häufig im Traum vor, dass ganz spezielle Personen für Andere gehalten werden. Genau dasselbe kommt auch häufig im Delirium vor, indem richtig wahrgenommene Personen für Andere genommen werden. Wenn nun bei den Traumphänomenen noch dazu andere Substitutionen hinzutreten, indem die Phänomene, die Personen in der Gesichtssphäre durch die Elemente ähnlicher Erinnerungen verändert werden, so entstehen die neuen Gebilde, welche die naive Erfahrung nicht zu analysieren vermag und daher auch für ein vollständig Neues hält. Es tauchen Personen im Traum oder in der Hallucination auf, die im wesentlichen spezielle

Erinnerungen sind, aber sie sind glänzender, leuchtender, schärfer ausgeprägt als die Erinnerungen, sie treten kraft dieser progressiven Momente mit dem Gedanken eines Grossen und Gewaltigen, bei den Alten mit den Gedanken und Begriffen von Göttern auf. Die Götter können bei den Alten auch selber in Träumen die Gestalten von Freunden und Bekannten annehmen, so wie sie oben nur ihre Boten sandten. Zumeist in den mythischen Vorstellungen sind sie aber progressiv verändert, strahlender oder furchtbarer, genau wie Träume, Phantome und Hallucinationen. Nehmen wir ein spezielles Beispiel der Entstehung eines mythologischen Gebildes, nehmen wir den Helios. Helios ist eine Mannesgestalt, er hat das lichte Gelock, die strahlenden Sonnenaugen, und er hat die strahlende Krone ums Haupt. Er steht auf dem glänzenden Siegeswagen, er lenkt das flammensprühende Viergespann und durchmisst so die tägliche Bahn am Firmament. Zwei Komplexe von Elementen sind es, welche sich bei der Bildung dieser Göttergestalt beteiligten. Der eine Komplex liegt in dem täglichen Gange der Sonne, die strahlend am Himmel zu schauen ist und die solche Macht hat über Dinge und Menschen. Es ist eine auffallende gewaltige Naturkraft, ein mächtiges Naturphänomen, aber es würde für sich allein absolut nicht genügen, die Vorstellungen eines Gottes in einem Menschengehirne hervorzurufen. Es ist Licht, Wärme, Bewegung und Höhe, es ist fürs erste nichts weiter als dies. Damit eine Göttergestalt entsteht, muss ein zweiter, ein Komplex von irdischen und menschlichen Elementen hinzutreten. Da haben die Alten ihre Fürsten und Helden. Auch diese haben Macht über Dinge und Menschen, sie tragen schimmernden Schmuck, sie fahren auf Siegeswagen und mit geschmückten lebensprühenden Rossen. So sieht man sie bei Festzügen, bei ausserordentlichen Ereignissen, und gerade diese sind es, auf welche besonders eine reiche Fülle von Phantomen und auch von grossen Träumen eintritt. Aber Träume und Phantome sind progressiv, wir haben überall den Glanz und das Strahlende in unseren Phantomen, man erinnere sich an

die beiden glänzenden Schlitten S. 125. So tauchen nicht die Fürsten und Helden mit ihren Wagen selber im Phantome auf, sondern ein weitaus Glänzenderes und Leuchtenderes. Woher dieser Glanz und dieses Leuchten im speziellen Falle? Da ist oben die Sonne, ein ganz Ähnliches in Elementen wie die Fürsten und Helden der Erde. Da springen die Strahlen der Sonne und all ihr Leuchten in den Schmuck der Fürsten, der Wagen und Rosse herein, eine ganz spezielle progressive Substitution. Ebenso auch springt der Gedanke, der Begriff der Naturkraft statt des Gedankens, des Begriffes des Fürsten ein, er ist ja ein absolut Stärkerer, denn die Sonne ist mächtiger als ein Erdenfürst, und beide Gedanken existieren als besondere selbständige Momente. So ist das Phantom fertig, es ist kein Erdenfürst, es ist auch keine Sonne mehr. Es ist eine mythische Gestalt, die sich aus Doppelsubstitution aus zwei grossen Elementenkomplexen nach dem Prinzip der Ahnlichkeit und der Progression zusammengeschlossen hat. Wäre die mächtige Sonne nicht beobachtet, so würde im Phantom oder Traum nur der Erdenfürst erscheinen. Wäre der Erdenfürst nicht beobachtet, so könnte im Phantom nur die Sonne erscheinen. In keinen von beiden Fällen aber könnte von einer mythischen Gestalt die Rede sein. Diese Göttergestalten müssen zudem nach XVI auch wirklich beobachtet sein, wenn auch nur illusionär d. h. im Phantom, Traum oder in der Hallucination. Bezüglich der Entstehung dieses Helios mag man sich auch unserer Musikphantome erinnern. Für den Gang der Sonne tritt das Fahren im Wagen ein. Ganz ähnlich haben wir bei einer Vorwärtsbewegung der Musik jene Spaziergänge oder jene Wasserfahrt im Phantom. Wir haben den Fall, wo statt einer Wasserfahrt eine solche im Wagen im Musikphantom einspringt. Auch dies stimmt wieder genau mit der alten Mythologie. Es ist genau dasselbe, wie wenn Poseidon nicht in einem Schiffe sondern seltsamerweise mit Wagen und Rossen dahinfährt. Es ist eben nur eine der seltsamen Substitutionen, wie sie bei unsern Prozessen so häufig sind. Man erinnere sich auch an jenes Musikphantom bei Hartmann, wo in den Wolken die sich aufbäumenden

Pferde erscheinen. Auch bei Hallucinationen kommen diese Gestalten in den Wolken sehr häufig vor. Die Irren sehen in den Wolken ganze Heereszüge, sie sehen fliegende Drachen oder sie sehen den Himmel offen in feurigen und himmlischen Erscheinungen. Wenn am Tag plötzlich eine Person vor uns tritt, wenn sich ein Ausblick oder eine Thüre öffnet, so sind dies gerade Erscheinungen, welche besonders im Traum und Phantom eine Rolle spielen. Wenn die Wolken am Himmel aufreissen, so können solche Erscheinungen hallucinatorisch einspringen. Auch hierin sind noch Momente gegeben, welche für die Entstehung der vielen Göttergestalten am Himmel von Bedeutung sein mussten. Da ist endlich die Genealogie jener alten Geschlechter, die ihren Stammbaum von den Göttern ableiten. In Wahrheit sind jene Götter ja erst von irdischen Fürsten abgeleitet, diese letzteren sind den Göttern im Phantome ähnlich, wenn auch nicht so strahlend und mächtig. Da ergiebt sich der Gedanke von selbst, dass diese Fürsten eben Abkömmlinge der Götter sind, und es liegt auch hierin ein Beweis für die Entstehung der Göttergestalten in der von uns angedeuteten Weise. Indessen leiten sich nicht alle Göttergestalten so von Fürsten und Helden ab. Die Sänger, die Lautenisten und Kitharöden rühmten sich ebenso die Abkömmlinge Apollons zu sein. Apollon wird mit der Phorminx, mit dem Gewande dieser Künstler dargestellt, und jedenfalls hat bei der Entstehung dieser Göttergestalt eben die Erinnerung eines solchen Sängers als grundlegender Elementenkomplex figuriert. Die meisten griechischen Götter wurden mit Gesang und Musik verehrt, kein Gott aber so sehr wie Apollon. In Delphi, wo das mächtige Orakel sich befand, ertönte sein Preis während der ganzen Sonnenzeit des Jahres, und zu den Festen und Wettkämpfen des Gottes brachten die Sänger und Tonkünstler ihr Bestes dar. Alkaeos preist die Wiederkehr Apollons in der schönen Sommerzeit in einem begeisterten Päan: „Es singen die Nachtigallen dem Gotte entgegen und die Schwalben und die Cicaden, alle nicht ihr eignes Lied, sondern von Apollon begeistert. Und auch die Flüsse fühlen seine Nähe und

die Kastalia strömt mit silbernen Strömungen und der Kephissos rauscht in höheren Wogen.“ Diese silbernen Wogen, dieser aufrauschende Strom erinnern wieder an unsere Musikphantome. Die Nachtigallen etc. aber, die das Lied des Apollon singen, haben ihr genaues Analogon in den Musikphantomen Heinrich Heines bei dem Spiele Paganinis. Auch dort singt die Sängerin nicht ihr eigenes Lied, sondern es ist der Gesang der Violine, der vernommen wird; und im vierten Satze tönen die feierlichen Klänge dieser Violine in dem Gang der Sterne und den blitzenden Stäben der Pilger. Dort schwebt auch der verklärte Tonmeister selber in der Mitte des Raumes, und man hat also ein direktes Beispiel, wie aus einem Sänger oder Lautenspieler ein Apollon entstehen konnte. Diesem Gotte ist der Schwan heilig. Auch der Schwan wiegt sich auf den Wellen, er kann im Phantom sich wiegen wie ein Kahn bei dem Spiele einer Violine. Bei den feinen Figuren eines Saitenspiels können im Phantom leichte Wellen über eine Wasserfläche hingehen, so leicht und schön, wie sie von einem dahinziehenden Schwane ausgehen. Dieser Gott versendet auch die klingenden Pfeile, Bogen und Saitenspiel haben ähnliche Momente, Pfeile und Sonnenstrahlen werden mythologisch oft als identisch gefasst. Aber es können nicht die gewöhnlichen Sonnenstrahlen sein, sondern nur das aufblitzende Licht. Wir haben diese zuckenden Lichter nicht selten in den Musikphantomen, bei dem feierlichen Requiem Verdis, bei dem Spiele der Violine S. 96. Wenn Pfeile im Phantome auftauchen, so können auch diese mit den Tönen einer Violine, eines Saitenspiels erklingen. Auch der Geburt Apollons mögen wir hier gedenken. Lange irrte die Mutter Leto umher, kein Land nimmt sie auf. Endlich auf der Felseninsel Delos gebiert sie nach schweren Wehen den lichten Gott. Da ziehen die heiligen Schwäne um die Insel, und das dunkle Meer hebt sich leise am Ufer empor, und wie der junge Gott mit dem strahlenden Gelock dahinschreitet, strahlt ganz Delos im Goldglanze. Es ist das strahlende Licht, das in der Mythologie so häufig zum strahlenden Golde wird, ebenso wie in unserem Schlummer-

phantom mit den goldenen Vögeln S. 217. Das strahlende Licht aber, dessen Personifikation ja eigentlich dieser Gott ist, haben wir nirgends so deutlich als gerade in dem Musikphantom. Die rauhe Stimme eines mittelmässigen Sängers giebt nur unreine Farbenphantome. Wenn aber der Gesang rein wird, dann wird es auch die Musikfarbe, und wenn der Genius hinzutritt, dann geht ein lichter Strahlenglanz in dem Phantome auf. Dieses Licht ist ein Besonderes, von den anderen Elementen Unabhängiges, es kann sich daher auch im Gehirn selbständig substituieren und in eine Göttergestalt differenzieren. Mit diesem Lichte hängt auch die ergreifende Stimmung direkt zusammen, und so wird der Gott auch zu einem solchen der erhabensten und feierlichsten Begeisterung, zu einem Gott alles Reinen und Schönen und eines prophetisch Weitvorausschauenden. Apollon ist der eigentliche Gott des Genies der genialen Stimmung, die oft erst nach schweren Wehen, aber plötzlich und glänzend im Gehirn des schaffenden Künstlers aufgeht. Des Genius, der in der Welt umherirrt und von den Menschen abgewiesen wird. Des Kulturheros, der den Drachen Python, die Schrecken der Natur, der sozialen Ordnung und der Menschenseele, mit seinen klingenden Pfeilen oder mit seinem reinen sühnenden Lichte beseitigt und der dafür selber Flucht und Verbannung und Knechtschaft eintauscht. Er ist ein Unsterblicher, der ein irdisches Weib, eine Marpässa, liebt und von dieser doch wie so mancher grosse Künstler um eines gewöhnlichen Sterblichen willen verlassen wird. Es ist der Genius, der wie Beethovens C-moll Symphonie doch noch ein Höheres ist als die sonnigste Zärtlichkeit und der sich wohl mit seinen niefehlenden Geschossen und der furchtbaren Aegis an den Kämpfen der Menschen beteiligen mag, dem aber doch diese Kämpfe so nichtig erscheinen mögen, wie es im 21. Gesange der Ilias ausgesprochen ist. Selbst die Götter im Olymp erbeben, wenn Apollon mit dem gespannten Bogen unter sie tritt. In dieser Göttergestalt liegt das ganze Selbstbewusstsein eines genialen Künstlers, von dem wir S. 344 sagten, dass sein Auge über den Beifall der Menge hinweg,

und weit in die Ferne blicke, als ob er dort einem Entscheidungskampfe ringender Völker zuschaue. Einige Züge in dem mythologischen Bilde dieses Gottes mögen immerhin durch poetische Erfindung hinzugefügt sein, jene Uebereinstimmung mit Musikphantomen muss uns jedoch beweisen, dass wir auch hier die Hauptwurzeln in unseren Prozessen zu suchen haben. Jene schwebende Gestalt bei Heine erinnert dazu deutlich an den fliegenden Hermes, welcher dem Apollon auch sonst sehr eng befreundet ist. Hermes ist zweifellos eine Traumgestalt, er ist die Erinnerung eines vielgeschäftigen, vielbeobachtenden Menschen, der im Traum durch Progressionsprozesse zum Gott geworden ist. In dem fliegenden Hermes mögen wir übrigens auch noch ein weiteres Entstehungsmoment für jene fliegenden Götterwagen haben.

Nehmen wir noch ein weiteres mythologisches Bild, nehmen wir den Orion. Orion steht bei Beginn des Winters hoch am nächtlichen Himmel. Dann toben die Stürme in den Wäldern und auf dem Meere, und Orion wird mythisch zu einem gewaltigen Riesen, der das Wild durch Wälder und Berge hetzt oder auf dem Meere die Wogen zum Sturme aufregt. Das Lärmen des Sturmes, die Verwüstungen im Wald haben ein Ähnliches mit einer Jagd, und so kann in einem Schlummerphantom sich das Lärmen des Sturmes mit der Erinnerung eines Jägers zusammenfinden. Wie aber kann das leuchtende Sternbild am Himmel zu der Rolle eines solchen Jägers kommen? Man könnte wohl denken, dass die Gleichzeitigkeit der beiden Erscheinungen auch eine Gleichzeitigkeit im Schlummerphantom hervorriefe, und dass sich dann die Strahlen des leuchtenden Gestirnes, sein Name und der Begriff seiner Erhabenheit progressiv in das Bild eines Jägers hereinsubstituierten. Indessen wenn man nach einem solchen leuchtenden Sternbilde schaut, vor dem die Wolken dahinjagen, kann man leicht in die Illusion verfallen, dass sich das Sternbild selber mit diesen Wolken bewegt. Ganz dasselbe tritt ein, wenn sich das Sternbild in bewegtem Wasser spiegelt. So wird das Sternbild selber zu einem Bewegenden, indem noch für blosse Gleichzeitigkeit und gleichzeitige Be-

wegung die stärkere Verknüpfung von Ursache und Wirkung einspringt. Interessant ist auch die Gestalt des Hephaestos. Dieser Feuergott hinkt, er soll der personifizierte Blitz sein, und der Mythos sagt von ihm, dass er von seinem Sturz vom Himmel hinkend geworden sei. Aber der Blitz kommt überaus häufig in den griechischen Mythen vor, bei Athenae, bei Prometheus, bei den Kyklopen etc. Warum hinken diese mythischen Gestalten nicht? Nach den Handbüchern der Psychiatrie giebt es Personen von irrem Temperament. Diese sind nicht selten ausgezeichnet durch künstlerische Anlagen, durch grosse Körperkraft, durch ungleiche Entwickelung der beiden Körperseiten. Dies stimmt genau mit Hephaestos. Dem Bilde dieses Gottes muss ein Künstler zu Grund liegen, der durch diese Eigenschaften auffiel, wenn auch in Bezug auf das Hinken das Phantom wohl übertreiben mochte. Der Himmelssturz wird mehr nachschreitende poetische Erklärung sein. Auch hier haben also Genie und Irrsinn eine gewisse Fühlung. In anderen Mythen tritt das Bild des Irrsinns noch weitaus deutlicher heraus. So in dem Bilde des thrakischen Lykurgos, einer Personifikation des Winters, der dem Dionysos und seinen schwärmenden Mänaden feindlich entgegentritt. Er erschlägt seinen eignen Sohn in dem Wahn, es mit einer Weinrebe zu thun zu haben, er haut sich in demselben Wahne das eigne Bein ab. Das sind Wahnvorstellungen, denen man auch in den heutigen Irrenhäusern begegnet. Oder man erzählt in den Mythen und Sagen von jenen alten Geschlechtern wie demjenigen des Tantalos, die mit den Göttern zu Tische sassen oder sich über dieselben zu erheben wähnten. Sturz und Unheil folgten der Selbstüberhebung, die Nachkommen gingen in kurzer Zeit in Tod und Verderben. Es ist der Grössenwahn im heutigen Irrenhaus, es ist das rasche Aussterben pathologisch belasteter Familien, in denen allerdings hie und da noch das Aufblitzen des Genies stattfinden kann. Die Sage weiss von wilden dämonischen Leidenschaften in den Menschen zu erzählen, die nahe an Irrsinn streifen, und von der Streitlust eherner Geschlechter, jener Geschlechter, zum Teil entstanden aus der Drachensaat, die sich bis zur

Selbstvernichtung bekämpfen. Die starke Esslust eines Herakles, die Riesenstärke desselben Helden, der Zorn und die Streitwut eines Achilleus haben ihr genaues Gegenstück in der furchtbaren Stärke eines Wahnsinnigen und in der Wut eines Epileptikers, der wie ein rasender Orkan alles vor sich niederwirft. Achilleus ist unverwundbar wie der nordische Siegfried, es ist nichts weiter als die Anästhesie der Haut, wie sie bei einem Irren sehr häufig ist. Herakles findet den Tod im Nessosgewande, das ihn wie Flammen brennt und auf den Scheiterhaufen treibt. Es ist derselbe Wahn, wie wenn ein Irrer sich von Flammen umgeben glaubt und sich auch wohl in die lodernden Flammen stürzt. Wer das Haupt der Medusa schaut, den versteinert der Anblick. Es ist nichts weiter als die Erstarrung der Melancholie, der Melancholia attonita oder des melancholischen Stupors, bei welchen die Kranken unbewegt in dem Anschauen ihrer furchtbaren Hallucinationen beharren müssen. Wie oft kommt es in den alten Mythen vor, dass die Nymphen eine Untreue durch Wahnsinn rächen, oder dass die Götter den Wahnsinn schicken, gerade wie die Träume. Es kann kein Zufall sein, dass wir dem Irrsinn so oft in der Mythologie begegnen, diese letztere muss eben eine Wurzel in jenem haben, wenn dies auch nur nach der schrecklichen Seite hin sein mag, während die schönere und die grössere und edlere Seite der griechischen Mythologie jedenfalls mehr auf schöne Träume und schöne Phantome zurückgeht. Doch dies nur beiläufig. Man kann gegen unsere Entstehung der Göttergestalten einwerfen, dass es in den ältesten Zeiten überhaupt keine Bilder der Götter, sondern nur Zeichen und Symbole, heilige Orte, Altäre, Säulen, heilige Steine etc. gegeben habe. Aber gerade aus solchen Symbolen leiten sich sehr leicht für Traum, für Phantome und Hallucinationen die lebendigen Gestalten ab. Ein Gegenstand am Tag erweckt im nachfolgenden Traum oder Phantom diejenige Person, welche Beziehung zu diesem Gegenstand hat. Es giebt auch Irre, die man willkürlich durch Vorzeigung eines Gegenstandes zu entsprechenden Hallucinationen veranlassen kann. Von den heiligen Steinen

glaubte man, dass sie vom Himmel gefallen seien. Auf einem solchen Steine kann sehr wohl im Phantom oder Traum eine Gestalt sitzen, mit der sich durch Substitution der Gedanke verknüpft hat, dass auch sie vom Himmel stamme. Am deutlichsten aber leuchtet die Entstehung der Mythen auch in diesen Fällen aus der besonderen Wahl der Orte hervor, welche zu Kultusstätten genommen wurden. Götter werden in der griechischen Naturreligion nur da verehrt, wo sich die auffallenden Naturerscheinungen einstellen und ähnliche Verhältnisse im Menschenleben vorfinden. Dionysos wird in quellenreichen Landschaften, in Gegenden der Fruchtbarkeit und des Weinbaues verehrt. Aphrodite wird im Frühling, wo der erotische Trieb am stärksten ist, sie wird in den Seestädten verehrt, wo die Seefahrer ihr huldigen. Wo keine Quellen sind, da sind auch keine Nymphen. Die griechischen Götter haben ihre Orte, wo sie besonders verehrt werden, sie haben ihre Zeiten, wo sie geboren werden, wo sie sterben oder auch nur Abschied nehmen. Die Götter werden von einer Stadt in die andere übertragen, sie werden hier auf schon vorhandene ähnliche Götter übertragen oder sie wechseln auch nach dem fremden Lande ihren Namen oder ein Gott wird mächtiger, indem er auch die Funktionen von noch andern Göttern übernimmt. Es ist immer ein und derselbe Grundprozess, nämlich der Substitutions- und Progressionsprozess im Gehirne der Menschen. Aber Kultus und Kultusstätten haben bei alledem eine gemeinsame Übereinstimmung mit unseren Träumen und Phantomen. In unseren Musikphantomen ist auffallend, wie wir bereits erwähnten, dass so viele hohe Berge, so viele Wälder, so viele Quellen und Wasser auftauchen. In jenen grossen Träumen vor dem Erwachen spielen genau dieselben Landschaften in auffallender Weise häufig eine Rolle. Es kann kein Zufall sein, wenn die Alten ihre heiligen Berggipfel, ihre heiligen Haine, ihre heiligen Quellen hatten, wenn sie hier ihre Götter verehrten und ihre Tempel bauten. Unsere tiefere Analyse lehrt, dass die Erinnerungen jener Orte, welche im Traume auftauchen, auch stets mit einem besonderen Gefühle, nämlich mit einem Gefühle des Schauers

verknüpft waren. Solche Gefühle des Schauers hat man auf einem hohen Berge, auf den Zinnen von Burgen, im Angesichte des Meeres, in Wäldern, in Höhlen etc. Man hat sie auch in einsamer Felsenlandschaft, in unfruchtbarer Einöde. Und überall, wo diese Schauer eintreten oder schon einmal eingetreten sind, da können die Phantome und die Träume oder auch die Hallucinationen ansetzen, da konnten die alten Griechen auch ihre Götter schauen und ihnen Tempel bauen. Wie sollten sie dazu kommen, ihre Götter an ganz bestimmten Orten zu verehren, wenn sie nicht die unbezweifelbare Erfahrung gehabt hätten, dass ihre Götter auch an diesem Ort sein könnten oder dass sie diesen Ort besonders liebten?

Musen und Nymphen, Stimmen der Natur und Weissagungen. Die Entstehung der Musen haben wir S. 322 gegeben. Es sind die Frauengestalten, die so einsam und schön in den Phantomen auftauchen. Jene ernste Frauengestalt, die im Musikphantom über ein ödes Feld hinschreitet, jene andere von klassischer Schönheit, die durch den Hochwald hingeht, vielleicht auch jenes schöne Mädchen mit braunem Gelock, das sich melancholisch an eine Säule lehnt, oder jene ergreifende schwermütige Gestalt mit den goldenen Schlüsselblumen im Haar und den rinnenden Blutstropfen auf der Stirne. Die alten Dichter schildern die Musen mit goldenen Stirnbändern in den dunklen Locken. Dies erinnert speziell an die Mannesgestalt mit dem blitzenden Goldreif im Haar, die S. 319 im Phantom einem ganzen Volke vorausschreitet. Die Alten berichten, dass die Musen auf den Höhen an den Sitzen der Götter Gesang und Musik ertönen lassen, während Berge und Wälder in Entzücken verharren. Auch zu den Hochzeiten so mancher Gestalten der Sage sollen sie erschienen sein, was also soviel heisst: Die Sänger und Tonkünstler haben zu den Festen alter Geschlechter so schön gesungen und gespielt, dass die Musen als Phantome in Erscheinung traten; denn nur bei vollendetem Gesange und Spiele treten ja unsere schönen Phantome ein. Die Musen sind die Töchter des Zeus und der Mnemosyne. Mnemosyne ist

das Gedächtniss, und so leiten sich also die Musen mythisch von Gedächtniss oder Erinnerung ab. Es ist also dieselbe grosse Thatsache der Erinnerungen, die wir in allen unseren Untersuchungen als Grundelement aller Phantome, allen künstlerischen Schaffens fanden und von welcher in dem alten Mythos also schon eine Ahnung vorhanden ist. Diese Mnemosyne ist ferner speziell die Erinnerung an die Weltenkämpfe des Zeus gegen Titanen und Giganten, sie ist die edle Begeisterung für den Sieg der neuen Lichtgötter über die ungebändigten, ungeordneten Natur- und Menschenkräfte. Eine so edle Begeisterung und eine Summe grosser Erinnerungen haben auch wir als die Vorbedingung und das Zeugniss grossen künstlerischen Schaffens erkannt. — Die Musen werden von den Alten auch mit begeisternden Nymphen idendifiziert. Die Nymphen sind mythisch die Pflegerinnen so manchen Götter- und Heldenkindes, von ihnen stammen auch die Heroen der Ton- und Sangeskunst ab. Das ist wieder die künstlerische Naturbegeisterung, von der so viele Künstler ergriffen werden und die sich als Leitmotiv auch bei den grossen Tonmeistern der Neuzeit und in unseren meisten Musikphantomen vorfindet. Es sind die Quellen und die Wasser, die Berge und die Wälder, all die Bewegung und das wechselnde Licht und die einsamen Gestalten, die dazwischen in den Musikphantomen auftauchen. Die Luft der Berge, das Murmeln der Quellen und der Zug des Windes in den Baumkronen haben etwas Einschläferndes an sich und im Halbschlafe können dann unsere Schlummerphantome auftauchen, die dann Beziehung zu dem haben, was vor diesem Einschlafen inmitten der Natur gesehen und gedacht wurde. So erscheinen die Quellennymphen und diejenigen der Bäume und Berge. Diese Nymphen wurden im Altertum stetig mit Musik verehrt, und daher muss die Musik bei dieser Welt schöner Phantome auch zumeist mitgespielt haben. Wohl können diese Nymphen auch manchmal reine Illusionen gewesen sein. Der Nebel, der über feuchte Wiesen, an Quellen und Bergesabhängen spielt, oder die Bewegung eines Strauches oder Baumes im Walde können zu Illusionen von Menschengestalten Veranlassung geben. Aber

weitaus stärker ist der Einfluss, der von der Gehörssphäre her ausgeübt wird. Ein Rascheln im Laube, ein unerwartetes Geräusch oder Töne in der einsamen Natur erwecken leicht die Illusion irgend einer gesehenen Gestalt. Es sind Erinnerungen, wo unter ähnlichen psychischen Umständen unvorhergesehen solche Personen schon einmal aufgetaucht sind, oder es sind auch direkte Übergänge nach unserem Hauptgesetze. Wie unsere Musikphantome in der Gesichtssphäre zur Erscheinung kommen, so werden auch diese Illusionen oder korrekter Hallucinationen durch die übergehenden Gehörselemente angeregt. Es können so schöne Frauengestalten oder Nymphen auftauchen, es können auch durch den Sturz von schäumenden Wasserbächen oder durch die Stösse des Sturmwindes die wilden Erscheinungen von Kentauren auftauchen, die mit Rosseshufen und halben Rossesgestalten dahingaloppieren. Diese Gesichtsphänomene können aber auch ganz ausbleiben, und der Prozess kann sich nur innerhalb der Gehörssphäre abspielen. Dann werden die Nymphen, die Götter nicht mehr gesehen, aber ihre Stimmen und Zeichen werden noch gehört. Das ist das grosse Reich des Unsichtbaren und eine überaus reiche Gruppe von Phänomenen auf allen der hier einschlagenden Gebiete. Wir haben die ganz analogen Phänomene bei den Phantomen, im Traum, im Irrsinn. Unsere Versuchsperson B hörte in dem Spiele des Orchesters den Galopp eines Pferdes, den Donner der Kanonen, den Kirmeswalzer, das Rauschen eines Bahnzuges. B hörte im Phantom auch Stimmen, singt selber ein Volkslied und unterhält sich mit einer anderen Person. A und B haben zwingende Gedanken in den Musikphantomen, und diese Gedanken sind im Grunde von gehörten Worten nicht sehr verschieden. Bei allen diesen Prozessen kommt es häufig vor, dass sich Gedanken in gehörte oder in gesprochene Worte verwandeln oder dass statt der Gedanken auch geschriebene Worte oder entsprechende Szenen in der Gesichtssphäre auftauchen. Ein Ähnliches ist ferner in den Träumen insbesondere vor dem Erwachen zu beobachten. Das Gehörorgan ist dann schon in Thätigkeit, und es können dann gleichzeitige veritable

Gehörswahrnehmungen direkt durch Substitution in den Traum hereinspringen. Statt ihrer oder durch sie angeregt können aber auch ähnliche Erinnerungen von Gehörswahrnehmungen oder gesprochenen Worten auftauchen. Statt eines Geräusches im Zimmer, im Kehlkopf wird etwa ein Wort gehört, welches man jüngsthin wirklich gehört oder an das man jüngsthin gedacht hat. Statt eines Vogelgesanges springen die Erinnerungen von Orchestermusik ein. Gedanken vom Tage aber werden sehr häufig im Traum zu gesprochenen Worten, indem die Stimme, der Accent der verschiedensten Personen hinzutreten kann. Auf Fragen vom Tag wird im Traum progressiv die laute Antwort gegeben, es finden auch hier Gespräche und Diskussionen statt, die sich bei genauer Analyse immer als eine Kombination von Erinnerungselementen darstellen. Fast noch deutlicher sind die Phänomene im Irrsinn. Der Irre hat häufig Gehörshallucinationen. Das Geräusch des brennenden Feuers im Ofen, der Zug des Windes im Rauchfang werden ihm zu Stimmen und Geistern. In dem Säuseln der Bäume hört der eine die Stimmen seiner Verfolger, der andere einen freundlichen Zuspruch, je nach der besonderen Art seines Deliriums. Es sind ja nur die Erinnerungen von Worten oder Gedanken, die im Kopfe des Irren ins Bewusstsein springen und stets nur solche von gerade erregter Natur. Einige hören Stimmen im Gesange der Vögel, sie hören Vorwürfe im Gebelle der Hunde, sie hören Spottreden im Krähen des Hahnes, lange Reden im Geschnatter der Gänse. Sie können solche Hallucinationen auch haben, während es um sie her ganz stille ist oder wenn sie schon taub sind. Unsere späteren Untersuchungen werden lehren, dass es sich auch dann wieder nur um das Einspringen von Erinnerungen handelt. Alles dies zusammengenommen giebt die Erklärung für jene reiche Gruppe oben erwähnter mythologischer Vorstellungen. Man trifft bei den Alten den Glauben, dass die Seelen der Verstorbenen in Bäume eingehen könnten. Das Rauschen eines Baumes kann auf eine der erwähnten Arten die Stimme eines Verstorbenen illusionär zu Gehör bringen. Man wusste viel von den Stimmen

der Natur, von den Stimmen in der Luft zu erzählen; das Rauschen in den Zweigen der heiligen Eiche zu Dodona war schon eine Offenbarung des Zeus. Es wird nicht so selten von Wahrsagern berichtet, welche die Stimmen der Vögel oder der Tiere verstanden. Ein Heros der Weissagekunst, Melampus, sitzt gefangen. Da hört er in der Nacht, wie sich die Holzwürmer davon unterhalten, dass der Balken des Daches durchgenagt sei und das Dach nun einstürzen werde. Am folgenden Tag stürzt das Dach ein, Melampus hat ein Zeugniss seiner Weissagekunst abgelegt. Es ist offenbar ein Gedanke vom Tag, der dann mit progressiven Elementen statt des Geräusches der Holzwürmer eingesprungen ist. Blosse Möglichkeiten vom Tag, Fragen, Zweifel oder Unentschiedenheit werden im Traum progressiv zur Gewissheit und Bestimmtheit. So heisst es auch von den Musen, dass sie das Vergangene und Künftige wüssten, während der Sänger nur ein Gerücht von den Dingen habe. Es giebt eine merkwürdige Thatsache des Traumlebens, die man oft behauptet, oft bezweifelt hat. Dies sind die prophetischen Träume. Wir selber haben mehrere Jahre hindurch exakte Traumanalysen durchgeführt und dabei auch einige wenige gefunden, die man als prophetische bezeichnen konnte. Der Traum hat seine Gesetze, er ist die Weiterbildung der Wahrnehmungen und Gedanken vorausgegangener Tage. Durch diese Weiterbildung kann er prophetisch werden, und dies fällt dann umsomehr auf, da im Traum vorzüglich die aussergewöhnlichen Wahrnehmungen und Gedanken spielen, denen man im Strom des wachen Denkens keine Bedeutung zuerkennt. Ausserordentliche Ereignisse, der Tod von bekannten Personen, Krankheiten, Verbrechen, Feuer etc. können so im Traum sich im voraus anzeigen. Aber diese Prophetie ist sehr trügerisch, denn einem Falle, der sich als wirklich prophetisch erwies, steht stets eine grosse Zahl von andern Träumen derselben Art gegenüber, welche in der Zukunft absolut keine Bestätigung finden. Der Begriff des Ähnlichen und des Progressiven ist ein sehr mannigfaltiger, und darum können sich Traumphänomene auch auf eine sehr grosse Zahl verschiedener

Phänomene des vorausgegangenen Tages aufsetzen. Man darf auch nicht vergessen, dass das Festhalten eines Traumes überaus schwer ist und sehr leicht späterhin durch Umdichtung den Ereignissen angepasst werden kann. Immerhin sind diese prophetischen Träume eine Erklärung dafür, dass die Alten soviel auf Orakel und Weissagekunst hielten. Orakel waren überall eingerichtet, die verschiedenen Kultusstätten wetteiferten in diesem Sinne. Es gab Geschlechter von Weissagern, es wurden nicht alle Personen für tauglich erachtet, sondern eben nur solche, bei welchen sich jene Phänomene des Traumes, der Phantome, der ekstatischen Delirien deutlich aussprachen. Die Weissagung wurde als eine Kunst behandelt und gepflegt, und zwar an Kultusstätten, wo sich die Weissagenden einer für die Pflege aller dieser Prozesse durchaus nötigen stillen Beschaulichkeit hingeben konnten, wo sie der Einwirkung einer jedenfalls hochentwickelten Musik häufig ausgesetzt waren und überhaupt in der edleren geistigen Atmosphäre gebildeter Priester und Sänger sich befanden. Diese Umgebung musste ihre Aussprüche stark influieren, konnte es aber im übrigen nicht hindern, dass diese Aussprüche immer abgerissen, dunkel und widerspruchsvoll ausfielen. Auch dieser letztere Umstand ist ein Beweis für uns, dass die Orakel ebenso wie alle übrigen mythologischen Vorstellungen aus den oft erwähnten Phänomenen herstammen. Die Priester mochten die Aussprüche einer Pythia immerhin etwas redigieren, sie nahmen diese Aussprüche aber gleichwohl zur Hauptgrundlage dessen, was das Orakel den Fragenden zur Antwort gab. Die Priester hätten all ihre Götter leugnen, sie hätten 23 Jahrhunderte Weltgeschichte überspringen müssen, sie hätten den edelsten Gott, den strahlenden Apollon, nicht so mit Musik und Gesang verherrlichen können, wenn sie einen Zweifel an der Wahrheit der Orakel gehabt hätten.

Die mythischen Ungeheuer und Verwandlungen. In den Mythologien wimmelt es von Ungeheuern und fabelhaft gestalteten Wesen. Niemand hat dieselben wirklich gesehen, gleichwohl werden sie aber sehr genau beschrieben. Wir haben einen Traum, wo das Ich des

Träumers mit einem solchen Wesen zu thun hat. Es ist teils Schlange, teils Hechtkopf, und die Analyse lehrt, dass es sich einfach durch Substitution aus Elementen dieser beiden Tiere zusammengesetzt hat. In einem anderen Traume finden sich die Elemente eines Schellfisches und einer Schlange zusammen, und wieder in einem anderen tauchen Ungetüme aus einem dunklen Wasser auf, welche sich als eine groteske Kombination von Wassertieren und den Formen eines Teiles von den Rädern eines Mühlwerkes darstellen. Auch jene Musikphantome Heines bei dem dritten Satze Paganinis sind Beispiele solcher Kombinationen, sie sind so seltsam, dass sie wohl nicht vollständig durch die frühere Beschäftigung Heines mit Sagen und Mythen erklärt werden können. S. 141 haben wir ebenso das Schlummerphantom, in welchem sich der Krokodilsrachen statt des Rachens des auf der Bühne dargestellten Ungeheuers substituiert. Bei melancholischen Verstimmungen können solche Ungeheuer bei vielen Menschen im Schlummerphantom auftreten, und sie sind auch charakteristisch für die Delirien des Fiebers und diejenigen des Irrsinns, speziell der Melancholie. Ein Mann geht auf der Strasse, da erhebt sich plötzlich neben ihm aus dem Graben ein grosses drachenartiges Tier und packt ihn an der Schulter. Eine Stunde darnach bricht Fieber aus und eine Lungenkrankheit. Dieser Drache ist eben nur eine Kombination von Elementen solcher Tiere, wie man sie an Gräben, an Wegen findet, Elementen von Schlangen, Eidechsen, Kröten, Molchen. Im Phantom, in der Hallucination finden sich die am schärfsten ausgeprägten Elemente durch Substitution zusammen, und die Grösse tritt als besonderes Element von einem anderen lebenden Wesen oder von einem leblosen Gegenstand im Substitutionsprozess progressiv hinzu. Hierin hat man ohne weiteres die Entstehung jener Ungeheuer der Mythen und Sagen, für die man sonst nirgends eine Erklärung finden wird. Diese Drachen der Sage sind nichts als Phantome, Träume und vor allem auch Hallucinationen. Das Meer überflutet die Küste, es wirft manches grotesk gestaltete Seetier aus. Die Überflutung setzt die Menschen in

Schrecken, und im Phantom kombinieren sich die Elemente jener Seetiere mit den Verwüstungen, den Bewegungen, der Grösse und Zahl der Meereswogen zu einem Ungeheuer in ganz derselben Weise, wie jene Wassertiere mit den Elementen einzelner Teile des Mühlwerks. Die Vielheit der Wogen gibt eine Vielköpfigkeit des Ungeheuers in einem ganz korrekten und charakteristischen Substitutionsprozess des besonderen Momentes der Vervielfachung. Ein gesehener Bach wird im Phantom zu einer Riesenschlange, eine Teilung derselben wird zu einer Vervielfachung des Schweifes oder Kopfes. Bellerophon tötet die Chimära, die den Kopf eines Löwen, den Rücken einer wilden Bergziege, den Schweif einer Schlange hat und der wahrscheinlich noch ausserdem vulkanische Erscheinungen zu Grunde liegen. Sie setzen sich zusammen wie oben Hecht und Schlange oder wie sich die Teile jenes Mühlrades mit den Formen von Wassertieren kombinieren. Herakles hat mit den stymphalischen Vögeln zu thun. Es sind Vögel mit eisernen Klauen und eisernen Federn, ihnen zu Grunde liegt der Hagelschlag. Der Hagel fällt über ein Ackerfeld, wie auch Schwärme von Vögeln über die neu ausgestreute Saat herfallen. Das letztere liegt zu Grunde, der Hagel und das harte Eisen substituieren sich als ein Progressives mit einzelnen Elementen in den Schwarm der Vögel herein. Es ist genau derselbe Prozess wie etwa bei der Entstehung des Helios mit dem Götterwagen und genau dasselbe wie jene goldenen Vögel im Schlummerphantom S. 217, die sich für Lichter und Sterne und in die sich eben Elemente dieser Lichter und Sterne substituieren. Charakteristisch ist das Feuerspeien der Drachen in Mythos und Sage. Wir haben einen Traum, wo feuriges Sputum ausgeworfen wird, es ist die Erinnerung von Sputum, auf welches am Abend der Feuerschein des Ofens fiel. Wir haben einen andern Traum, wo statt bloss eines lichten Scheines eine Feuerglut einsprang. Glut und Feuerschein haben wir in unseren Schlummerphantomen mehrfach registriert. Sie kommen auch im Irrsinn vor, manche Irre sehen andere Menschen mit strahlenden feurigen Augen, sie sehen bluttriefende Gesichter etc.

Sage und Mythos geben nur wieder ganz dasselbe. Auch jene interessanten Kombinationen von Tier- und Menschengestalten, die wir bereits in Untersuchung XV anführten, gehören wieder hierher. Da sind die Kentauren, es sind wilde Naturgewalten, insbesondere die stürzenden tosenden Waldbäche. Sie toben mit ihren Wellen wie wilde Rosse, und sie mögen sich im Phantom ebenso zu Rossen gestalten, wie der Orion zu einem wilden Jäger. Zugleich aber haben auch Menschen mit den wilden Rossen zu thun, sie halten sie am Zaume und springen mit ihnen, und die Menschengestalt kann sich so im Phantom mit derjenigen des Rosses kombinieren. Wir haben einen Traum, wo sich ein Ross in eine Menschengestalt verwandelt, in dem der hintere Teil des Rosses allmählich verschwindet. Wir haben einen anderen Traum, wo ein Streifen gefalteten Zeuges, den wir am Tage gesehen, dann im Traum die Bewegung einer Schlange annimmt. Es ist dasselbe, wie wenn die Haare, die Locken der Medusa sich in Schlangen verwandelt haben. Verwandlungsprozesse sind in unseren Phänomenen so häufig wie in der Mythologie und Sage. In einem Traume steht eine Person vor mir und sagt, sie glühe in Liebe zu mir. Im nächsten Moment steht statt ihrer ein rot glühender Ofen vor mir. Es ist genau dasselbe, wie wenn Niobe, starr vor Schmerz, schliesslich in einen Stein verwandelt wird. Die schöne Eos ist an Tithonos, die Personifikation des Tages, vermählt. Tithonos altert, seine Stimme wird dünn wie die einer Cicade, und schliesslich wird er im Mythos selber in eine Cicade verwandelt. Der blosse Vergleich wird progressiv zu einer Thatsache, und dies ist ein Fall, der im Traum und in den Hallucinationen des Irrsinns sehr häufig ist. Der Irre sagt anfangs, ihm sei, als ob ein Vogel in seinem Halse pfiffe, als ob er die Haut eines Bären hätte etc. Schliesslich sieht er den Vogel selber, er hält sich selber für einen Bären. Das Irrenhaus hat oft genug der Fälle, wo sich ein Kranker in ein Tier verwandelt glaubt und wo er statt seines Körpers auch nur einen Tierkörper sieht. Es ist dieselbe Erscheinung, wie wenn sich die Götter in Tiergestalten oder wie wenn sie die

Menschen in Tiere verwandeln. Die Kunst der Zauberin Kirke geht auf Phantome, vielleicht auch auf das Delirium des Irrsinns zurück. Aktaeon ist ein rüstiger Jäger, der schliesslich in der heissen Sommerzeit in einen Hirsch verwandelt und von seinen tollgewordenen Hunden zerrissen wird. Der Jäger verfolgt das Wild, er strebt nach diesem hin, und im Delirium wird er progressiv selber zu diesem Wild. Kronos verschlingt seine eigenen Kinder. Statt des neugeborenen Zeuskindes aber giebt man ihm einen Stein. Wie kann sich dieser Kronos so plump täuschen lassen? Die Erklärung hat die Psychiatrie, die von irren Frauen zu berichten weiss, die auch einen Stein, einen zerbrochenen Krug statt ihres verstorbenen Kindes pflegen. Im Traum wie im Irrsinn kommt es vor, dass der Träumende oder Kranke sich von anderem Geschlecht hält, dass er statt eines männlichen Körpers an sich die Hallucination eines weiblichen Körpers hat. Es erinnert an die Hermaphroditen der Griechen und an Teiresias, der zuerst in ein Weib und nachher wieder zurück in einen Mann verwandelt wurde. Wir erinnern auch an die schönen Verwandlungen des Dionysos und die Blumen aus dem Blute des Adonis in Untersuchung XV. Wir könnten ebenso an den schönen Mythos der Entstehung der Aphrodite erinnern, welche sich analog aus rotem Licht und rosiger Flut gebildet hat und die auch an jene halbe Mädchengestalt in Untersuchung IX erinnern mag. Es giebt hier ebenso schöne wie mannigfaltige Gebilde, die aber alle immer nur auf dieselben Prozesse und dasselbe Substitutionsgesetz zurückleiten. Aus einer schimmernden Meereswoge, aus einer rosigen Muschel erhebt sich die goldene Aphrodite, die Eos schimmert an Hand und Armen in den Farben des Morgenrotes, der Morgenstern wird zu einer leuchtenden Fackel. Die Wellen des Meeres, die an der Küste emporstreben, werden im Phantom zu Ziegenherden, die noch höher an den Felsenhängen emporklettern. Die weidenden Herden an den Bergeshängen rücken im Phantom in die Sterne hinauf, zu eben denselben Sternen, die in anderen Phantomen als die

vieltausend Augen des Argos glänzen oder als die goldenen Äpfel der Hesperiden schimmern können.

Unterwelt. In Wirklichkeit ist noch niemals ein Toter zurückgekommen. Wohl aber kann dies im Phantom geschehen. Wir haben ein solches in VII, wo die Erinnerung des verstorbenen Herrn G. auftaucht. Es kann in solchen Fällen auch ein Einfluss der Musik stattfinden, und hierdurch wird der Mythos erklärlich, wie Orpheus mit seinem Saitenspiel den Gott der Unterwelt rührt und Eurydike aus der Unterwelt heraufführt. Diese Eurydike ist eben nur ein Schlummerphantom, welches durch vorausgegangene Musik beeinflusst wurde. Aber diese Phantome sind zarte Gebilde, ein Gedanke kann sie zum Stillstand und die bewusste Absicht, sie genau zu betrachten, kann sie sofort zum Verschwinden bringen. So muss auch Eurydike wieder in das Dunkel der Unterwelt hinab, wie Orpheus, um sie anzuschauen, nach ihr sich umwendet. Noch häufiger kommen die Toten in Träumen zurück. Wir haben sie zu Hunderten in unseren Traumanalysen. Traumphänomene sind spezielle Erinnerungen, die Jahre und Jahrzehnte zurückliegen können. So treten auch Personen in ihnen auf, die längst gestorben sind. Einesteils weiss man dies letztere während des Traumes nicht, die Personen werden im Traum für Lebende genommen und erst nach dem Erwachen für Verstorbene erkannt. Manchmal sind sie durch Progressionsprozesse etwas verändert, in Licht und Bildung verstärkt oder verschönert. Gesetzmässige Progressionsprozesse, die den Glauben an eine Verklärung der Toten hervorgerufen haben. In vielen anderen Fällen erscheinen die Toten schon während des Traumes selber oder es erscheinen darin auch noch lebende Personen mit dem Gedanken des Verstorbenseins, des Todes verknüpft. Dieser Gedanke des Todes ist stets nur eine Erinnerung aus dem wachen Zustand, und er springt progressiv für ähnliche schwächere Gedanken ein. Ich sehe am Tag, wie Jemand leidend aussieht, oder man sagt mir, er sei krank, er sei verwundet. In einem folgenden Traum taucht dieser Jemand auf, und ich habe dazu den Gedanken, dass er tot sei. Oder am Tag

nehme ich Abschied von Jemanden, und im Traum der nächsten Nacht nehme ich ebenso wieder Abschied, aber es ist ein Abschied für ewig, ich halte mich für gestorben, ich treffe die Anordnungen zu meinem Leichenbegängniss. Der Gedanke des Todes springt als ein stark Progressives für diesen Abschied, für jene Krankheit oder für jene Verwundung ein, es ist ein Weitergehendes. Man erinnere sich, wie in unseren Musikphantomen bei beiden Personen A und B die Gedanken eines Abschieds auf lange Zeit oder auf ewig auftauchen. Auf althellenischen Sarkophagen und Grabdenkmälern ist bei bildlichen Darstellungen in genau derselben Weise verfahren. Der Zurückbleibende ist in sitzender Stellung gebildet, der Verstorbene steht in Reisekleidern vor ihm. Noch progressiver sind die mythologischen Vorstellungen, wo die Menschen von dem furchtbaren Pluton mit den finsteren Rossen abgeholt werden. Oder jene andere, wo der unerbittliche Charon die Gestorbenen über die dunklen Gewässer der Unterwelt von dannen fährt. Oder jene andere, wo die schrecklichen Keren, die Walküren des alten Hellas, in blutroten Gewändern auf dem Schlachtfeld erscheinen und mitsamt den Erynien die Seelen der Erschlagenen in die Unterwelt hinabzerren. Es sind Vorstellungen, die ebenso wie jener Abschied auch im Traum vorkommen können. Wieder in anderen Fällen wird das Traum-Ich direkt in das Reich des Todes geführt. Ein weites Reich mit vielen Menschen, alt und jung, Männer und Frauen. Diese Personen bewegen sich, handeln und arbeiten zumeist wie im Leben, sie ernten, sie bauen, sie schaffen an ihren Kleidern. Es sind eben nur Erinnerungen aus dem wirklichen Leben, und so sind auch die Beschreibungen der Alten von der Unterwelt in dieser Hinsicht ebenso korrekt wie ihre Träume. Orion jagt in der Unterwelt noch das Wild in Scharen vor sich her. Herakles und Achilleus sind auch dort die Führer von Helden. Trotz der lebendigen Erinnerungen können jene Personen im Traum aber sehr wohl mit dem Gedanken des Totseins verknüpft sein. Solche Widersprüche kommen im Traum häufig vor, sie sind in seiner Entstehung aus Elementen und in dem Abschluss der Aussenwelt be-

gründet. Diese Toten im Traum können ihre Totenkreuze reparieren, sie können ihre Gräber ausbessern, ihre Totenkleider waschen, genau wie die Lebenden. Das Traum-Ich kann auch eine Unterhaltung mit ihnen pflegen, sie können reden und antworten über die Dinge des Lebens, des Todes, des Himmels, der Hölle. Die genaue Analyse ergiebt auch hier immer, dass diese Reden und Antworten nur aus dem wachen Zustand, aus Reden und besonders von Gedanken herrühren, die sich dann im Traum nur durch Substitutionsprozesse verändert und versetzt haben. Manchmal verändern sich diese Toten während des Traumes in merkwürdiger Weise. Sie erhalten plötzlich einen verlorenen Gesichtsausdruck, etwas Vergessenes und Starrendes, sie verstehen keine Frage, erteilen keine Antwort mehr. In endlosen Zügen kommen sie daher und schreiten vorüber. Es ist wahrscheinlich ein physiologischer Prozess im Körper des Träumenden, der hier in Aktion tritt, vielleicht ein Hemmungsprozess. Diese Totenträume finden zumeist dicht in der Nähe des Erwachens statt, und es können eine Menge von physiologischen Prozessen mitspielen, viscerale Vorgänge und Blutbewegungen, insbesondere lokale Hyperämie oder Anämie des Gehirns. So treten häufig auch plötzlich starke motorische Vorstellungen auf, das Traum-Ich agitiert stark, es tritt jene schon bei Hermes und den anderen Gestalten erwähnte hochinteressante Erscheinung des Fliegens im Traume ein. Das Traum-Ich jagt hoch in der Luft über Felder und Wälder, über Berge und Ströme, über Städte und Länder hin. Es sind oft Bilder mit einem wilden Glanz und einer fast unendlichen Fülle, die in wenig Sekunden oder Minuten so im Gehirne auftauchen, aber sie sind doch zu analysieren und ihr Zusammenschluss aus speziellen Erinnerungen nachzuweisen. Das Schönste, was man je in Landschaften, bei Sonnenschein oder Sonnenuntergang, in Wetterstürmen und Blitzesschein vordem gesehen hat, das Glänzendste, was man bei öffentlichen Festlichkeiten, bei Illuminationen und Theatervorstellungen oder auf glühenden Gemälden gesehen und als Erinnerung in sich aufgenommen hat, das findet sich in diesen Träumen zu

einer Welt von blendendem Glanze zusammen. Mächtige Gefühle treten hinzu, und auch die Farbenphantome früher gehörter Musik erhöhen noch die Glut dieser Phänomene. Nahe den Sternen tritt der Gedanke des Himmels- und des Totenreiches hinzu. Das sind dann die Träume, in denen der Glaube an die letzteren eine Wurzel hat. Das sind die glänzenden Welten, die so viele Propheten, so viele Personen in der Extase gesehen haben. Das sind auch die Vorstellungen, auf welche das Elysium der Hellenen zurückleitet. Man muss sich wieder daran erinnern, wie bei den Hellenen und den alten Völkern der Kultus mit so vielen rauschenden und glänzenden Festlichkeiten verknüpft war, wie die Wände und das Innere der Tempel mit bildlichen Darstellungen aus der Mythologie geschmückt waren und wie bei allen diesen Festen die Lichteffekte und die Musik eine bedeutende Rolle spielten. Die Träume und Phantome mussten vorzüglich in dieser Richtung gehen. Es ist bemerkenswert, wie die mythologischen Vorstellungen der Hellenen im Laufe der Jahrhunderte immer milder und schöner wurden. Es war der Einfluss der Künste, der auch in Träumen und Phantomen sich bemerkbar machte. Diese glänzenden Totenträume haben aber noch eine andere Seite, nämlich Dunkel und Schrecken. Die Hemmungsprozesse im Organismus rufen Angst und Schrecken in dem träumenden Gehirn wach, die Toten werden zu Verfolgern des Traum-Ichs. Es sucht mit Angst einen Ausgang aus engen dunklen Wohnungen, es fliegt über die schauerlichsten Abgründe hin, in denen die Wasser schäumen und tosen. Diese tosenden Wasser kommen nicht selten vor, es sind genau die brausenden heulenden Ströme in der Unterwelt der Hellenen. Wilde Flammen brechen aus dem Erdboden in diesen Träumen auf, es ist der Flammenstrom der hellenischen Unterwelt, es ist die Hölle der Orientalen oder späteren Geschlechter. Vielen Menschen ist das Stöhnen bekannt, das sie manchmal im schweren Traume vor dem Erwachen befällt. Schwere Träume voll Schrecken, vergebliche Mühe und Enttäuschung. Da klettert man einen Abhang hinauf und kann nicht in die Höhe kommen, trotz allem Stöhnen.

Es ist genau dasselbe wie der Felsen des Sisyphos. Da hängen Felsen über uns, da stehen reich besetzte Tafeln vor uns, ohne dass wir zum Genusse kommen. Es ist genau dasselbe wie die Qualen des Tantalos. Da haben wir es mit einem bösen Tier zu thun, ein Hund, eine Schlange hat sich in uns eingebissen, und wir können sie nicht von uns wehren. Es ist genau dasselbe, wie wenn Tityos in der Unterwelt ewig von Geiern zerfleischt wird und wie wenn die grossen Verbrecher in allen Mythologien durch Höllenstrafen gepeinigt werden. Der Ursprung dieser grimmigen Seite des Totenreiches kann uns nicht zweifelhaft sein. In einem schon oben berührten Traume stehe ich mit einem Manne an einem Abgrund. Dieser Mann hat in seinem Leben schwere Fehler begangen, und ich sage zu ihm im Traume: „Stürze Dich in diesen Abgrund hinab". Unten brausen die dunklen Wasser, und aus diesen Wassern heben sich Ungeheuer, die sich aus den Teilen eines Mühlrades und aus den Elementen von Wassertieren kombiniert haben. Nicht selten im Traume ist es auch, dass man einen Gegenstand oder eine Person ängstlich sucht, ohne sie zu finden. Es ist wieder genau dasselbe wie der Mythos von Demeter, die verzweifelt in der Welt umherirrt, ihr verlorenes Kind zu suchen. Vielleicht ein Kind, das sich verirrt hat, vielleicht ein solches, das beim Pflücken einer Blume oder einer Beere in einen Abgrund gestürzt ist. Aus dem Abgrund taucht Pluton mit seinen schwarzen Rossen auf um Persephone, das Demeterkind, hinwegzurauben, und sie ist der Unterwelt verfallen, wie sie nach dem Apfel greift. In jenen Träumen direkt vor dem Erwachen spielen auch die gleichzeitigen Stimmen der Aussenwelt mit. So das Gebell der Hunde am Morgen, daher wohl der Mythos vom Höllenhund, vom Kerberos. Ferner auch das Krähen der Hähne am frühen Morgen, das einesteils die Traumphänomene verändert durch unspezifische Übergänge von der Gehörs- nach anderen Sphären, zum andern aber auch den Schläfer aufwecken und so die ganze Traumwelt mitsamt Totenreich und Verstorbenen zum Verschwinden bringen kann. So kommt der Hahn zu Demeter, und so entsteht der all-

verbreitete Glaube, dass die Toten mit dem ersten Hahnenschrei in ihre Gruft zurückkehren müssen. Wie die Träume endlich sind auch noch die Delirien des Fiebers und des Irrsinns für den Glauben an die Unterwelt von einiger Bedeutung. Der exstatische Irrsinn sieht seine glänzenden Welten. Aber furchtbar ist es, wenn ein Melancholiker sich bei lebendem Leibe stetig von einer Ratte oder einem anderen Tier zernagen sieht. Grauenvoll ist es, wenn ein Anderer stetig eine Schlinge über seinem Haupte sieht, der er durch stete Kopfbewegungen zu entgehen sucht. Entsetzlich ist es, wenn ein Dritter wähnt, dass ihm der Teufel im Nacken sitze und ihn stetig am Hals würge. Auch dies sind Beispiele für die Entstehung jener mythischen Qualen des Tantalos und zugleich ein Ursprung jenes Mythos von den erbarmungslosen Furien.

In den voranstehenden Ausführungen finden sich viele charakteristischen Züge, die auch ein wesentlicher Bestandteil in den Mythen und Sagen anderer Kultur- und der Naturvölker sind. Ferner giebt es auch in der hellenischen Mythologie noch eine ziemliche Anzahl von weiteren hier noch nicht behandelten Zügen, welche gleichfalls auf unsere ofterwähnten Prozesse zurückzuführen sind. Wir behalten uns die Ergänzung in diesen beiden Richtungen ausdrücklich ebenso vor, wie wir dies auch für die hier bereits vorausgenommenen Gesetze und neuen Thatsachen über Traum und Delirien thun. Immerhin aber wollen wir mit den voranstehenden Ausführungen einen bereits vollgültigen Beweis für unsere neuen Anschauungen über die Entstehung von Mythen und Sagen geliefert haben. Es ist derselbe induktive Beweis, wie wir ihn S. 382 mit Untersuchungen über Spektrallinien verglichen haben und wie wir ihn auch durchweg zur Anwendung brachten. Zug um Zug beweisen wir von seltsamen und höchst charakteristischen Phänomenen und Elementen, dass sie sich in derselben Weise bei unseren Phänomenen wie in den Mythen vorfinden. Wir erheben den Prioritätsanspruch für die Anschauung, dass Mythen und Sagen ihre Hauptwurzeln in den oft erwähnten besonderen Gehirnprozessen haben. Auch

der seitherigen Forschung ist es zwar nicht entgangen, dass Träume und Delirien bei jenen Kulten eine oft wesentliche Rolle spielten. Aber man war weder zu einer Charakterisierung unserer Phänomene vorgedrungen, noch verfügte man über so viel exakte Beobachtungen, um den Vergleich im Einzelnen durchführen und damit den unbezweifelbaren, den exakten induktiven Nachweis von dem eigentlichen Ursprunge jener Mythologien liefern zu können. Man war auf Erklärungsversuche und Auslegungen von Natur- und Weltbegebenheiten, man war auf die poetische Erfindung angewiesen. Wir wiederholen auch hier, was wir in XVI sagten, dass diese Anschauung nicht völlig unrichtig war. Das Schaffen der Dichter wirkte bei der Ausbildung der Mythen wohl mit, aber es ist nicht die hauptsächlichste noch die ursprünglichste Quelle, noch vermag sie gerade das charakteristischste Moment der Mythen und Sagen zu geben. Und selbst dann, wenn eine solche Beteiligung der bewussten dichterischen Thätigkeit stattgefunden hat, ist immer noch die Frage, wie wir gleichfalls in XVI schon heraushoben, ob diese Beteiligung nicht indirekt wieder durch Phantome und verwandte Prozesse statt hatte. Während wir an diesem Anhang schreiben, beschäftigt sich auch A mit dieser Mythologie. Eines Abends, nachdem A am Tag insbesondere über die hellenischen Vorstellungen der Unterwelt und über den Raub der Persephone gelesen, tritt ein Schlummerphantom auf. Ein schönes Mädchen liegt schlafend in einer Wiese, lichtes blondes Gelock spielt um ihr Haupt. Da naht eine dunkle Mannesgestalt, bückt sich zu der Schlafenden nieder und berührt sie mit dem Finger an Ohr, Wangen und Hals. Und bei jeder solchen Berührung entsteht ein heller Blutstreifen an jenen Stellen, der sich seltsam von der Schönheit des Mädchens und von seinem lichten blonden Gelock abhebt. Dieses Phänomen wurde offenbar durch die Lektüre angeregt, und es trägt dabei doch durchaus die charakteristichen Züge und Seltsamkeiten eines Phantoms. Um dieselbe Zeit geht A eines Nachmittags spazieren. Es wird eine Dame gesehen mit schwarzem Oberkleid, durch welches aber das rote Unterkleid durch-

schimmert; die Dame trägt einen dunklen Hut mit lang herabhängenden schwarzen Straussenfedern. Trotzdem es Sommer ist, geht doch ab und zu ein kalter Wind. Auch von einem Zirkus wird auf diesem Spaziergang gesprochen, der jetzt in der Stadt seine Vorstellungen giebt. Am folgenden Morgen erscheint dann ein merkwürdiges Schlummerphantom. Es taucht eine weite Winterlandschaft auf, weiss in Schnee und Eis. Durch diese Winterlandschaft geht ein Wagen, der von vier schwarzen Rossen gezogen wird; auf diesem Wagen sitzen acht dunkle und schattenhafte Gestalten. Vornen aber steht der Lenker des Wagens in einem blutroten Mantel und mit einem dunklen Hut, von dem die schwarzen Straussenfedern weit herabhängen. Er hält eine weisse, geschälte Weide in der Hand und lenkt damit seine vier dunklen Rosse. In diesem Phantom ist das Rot des Mantels progressiv für jenen roten Schimmer eingesprungen, die vier dunklen Rosse sind aus einem früher gesehenen Zirkus. Die Winterlandschaft hat sich progressiv eingesetzt für den kalten Wind, ganz ähnlich wie wir auch in VII schon eine solche Winterlandschaft haben. Die geschälte Weide aber ist eine Erinnerung aus der Jugend; wenn im Odenwalde die Toten eines Ortes nach dem Friedhofe in einem andern Orte gefahren werden, dann lenkt der Fuhrmann mit einer solchen Weide statt mit einer Peitsche den Wagen. Das ganze Schlummerphantom hängt also mit Tod und Winter zusammen, die Schatten auf dem Wagen sind die Schatten der griechischen Mythologie, und der Fuhrmann ist Pluton, der sie mit seinen vier dunklen Rossen von dannen führt. Das Phantom wurde durch die Lektüre mitveranlasst, und es kann uns ein Beispiel sein, wie auch die Dichtung so zur Phantombildung und indirekt zur Ausbildung der Mythen mitwirken mochte. Übrigens giebt es gegen unsere neuen Anschauungen noch einen allgemeinen Einwurf, den man vielleicht zu versuchen geneigt ist. Wie konnte es geschehen, dass den alten Kulturvölkern und speziell den hochgebildeten Griechen dieser Ursprung ihrer Mythen verborgen geblieben ist? wie konnte ihnen entgehen, dass es sich dabei nur um Prozesse des eignen Gehirnes

handelte? Diese Frage mag jetzt nahe liegen, nachdem wir den Charakter aller dieser Phänomene exakt festgestellt haben, nachdem wir den Ursprung des Fremden und Seltsamen in ihnen erkannt, nachdem wir sie als Erinnerungen analysiert und ihre Grundgesetze enthüllt haben. Aber dies geschieht zum ersten Male in dieser Schrift, zum ersten Male tritt hier die exakte induktive Behandlung dieser Phänomene auf. Die induktiven Wissenschaften waren für die alten Kulturvölker noch ein unbekanntes Land, für sie mussten unsere Phänomene Erscheinungen aus einer andern Welt sein, in den Träumen und Delirien schweifte die Seele über diese anderen, teils glänzenden, teils schrecklichen Welten hin oder sie verkehrte in Phantomen, Träumen und Delirien mit den Toten, Geistern und Göttern. Die Alten thaten hier nichts anderes, als was die ganze Anschauung und der Aberglaube des Mittelalters gethan haben und was noch unzählig Viele in der Gegenwart in ihren Meinungen über Träume, Seele etc. zu thun pflegen. Sie thaten im Grunde nichts anderes, als wenn die seitherige Forschung einen Teil jener Phänomene noch als veritabele Wahrnehmung ansah oder wenn sie von einem blossen Parallelismus zwischen dem Psychischen und Körperlichen, von einer freischaffenden Phantasie oder von jenen Auslegungen und Erklärungsversuchen zu reden wusste.

Anhang IV.

Die Musikphantome im finnischen Volksepos.

In dem Gudrunlied findet sich eine bekannte Stelle, in welcher die Wirkung geschildert ist, die der Sänger Horand mit seinem Gesange ausübte:

Die Tiere in dem Walde
  die Weide liessen steh'n,
Und das Gewürm, das sollte
  in dem Grase geh'n,
Die Fische, die da sollten
  in dem Wasser fliessen,
Die liessen ihre Reise;
  so durfte seiner Kunst er wohl geniessen.

Man mag vielleicht auch bei dieser Schilderung an Musikphantome denken. Doch treten sie hier nicht so deutlich heraus wie in der hellenischen Sage vom Orpheus und den anderen musikalischen Heroen. Viel klarer erscheinen sie in einem anderen Volksepos, nämlich in dem finnischen Volksepos Kalewala. Hier erfindet der Sängerheld Wäinämöinen die Harfe und beginnt zum ersten Mal auf ihr zu spielen. Da nahen sich die Tiere des Waldes, die Bewohner des Wassers und die Vögel des Himmels um dem Spiele zu lauschen. Da kommen vor allem auch die Götter aus Wald und Wolken und Meer, und sie sind geschildert, sie sind mit einem Kolorit gezeichnet, das an manche hellenische Göttergestalt und noch weitaus mehr wieder bis ins Detail an unsere Phantome erinnert. Auch der Schluss der Schilderung, die mächtige Thränenflut bei dem Harfner, ist ein so auffallender Progressionsprozess,

eine so seltsame fast ungeheuerliche Uebertreibung, dass wir, ebenso wie für die Verwandlung dieser Thränen in Perlen, nur die analogen Prozesse in Phantomen, Träumen und Hallucinationen als Erklärung anzugeben wissen. Der betreffende Gesang, die betreffende Rune ist eine der schönsten in dem ganzen Epos, sie trägt eben das Kolorit von Musikphantomen. Wir wollen sie nach dem Werke „Kalewala", das Volksepos der Finnen, übersetzt von Hermann Paul, Helsingfors 1885" hier im Wortlaut folgen lassen:

Wäinämöinen, brav und bieder,
Der gepriesene Sängerheld,
Schickte sich an zum Saitenspiele,
Prüft die Finger an seiner Hand;
Lässt sich nieder auf einen Felsen,
Auf den schimmernden Sängerstein,
Setzt sich auf den silbernen Hügel,
Auf den goldenstrahlenden Berg.

Dann ergreift er die Wunderharfe,
Legt sie achtsam über das Knie,
Hält die Kantele in Bereitschaft,
Lässt sich endlich hören und spricht:
„Mögen Alle kommen und lauschen,
Alle, die noch nimmer vorher
Freude weckende Töne hörten,
Kanteles süssem Klang gelauscht!"

Dann begann der ewige Sänger,
Kunstreich war sein herrliches Spiel,
Weithin schallte die neue Harfe,
Mächtig tönte die Kantele;
Über die Saiten glitt der Finger,
Flüchtig hob sich und leicht die Hand.

Da erwachte wirkliche Freude,
Und die Lust ward wirkliche Lust,
Da erst wurde das Spiel zum Spiele,
Ward Gesang erst wahrer Gesang,
Lieblich klangen des Fisches Kiefer,

Und die Zähne in süssem Ton.
Laut ertönte das Haar des Rosses,
Mächtig schallte der Saiten Klang.

Kunstreich spielte der weise Sänger;
Jedes einzige Tier im Wald,
Das die Füsse bewegen konnte,
Auf den zottigen Tatzen lief,
Kam die Wunderharfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.
Fröhlich hüpfte im Baum das Eichhorn,
Schwang sich munter von Zweig zu Zweig,
Eilig nahte das Hermelinchen,
Setzte sich nieder auf den Zaun,
Auch die Elenn sprangen im Walde,
Und die Luchse hielten ihr Spiel.

Auch im Sumpf erwachten die Wölfe,
Aus der Heide trabte der Bär,
Kroch aus finsteren Tannenbüschen,
Aus dem dichten Gestrüpp hervor;
Wölfe kamen aus weiter Ferne,
Seine Heide verliess der Bär,
Schwang sich auf die nächste Umzäunung,
Drückte an die Pforte sich hin;
Da fiel krachend der Zaun zur Erde,
Fiel in Stücke über den Weg,
Doch er klettert auf eine Fichte,
Stürzt auf eine Tanne hinauf,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.

Selbst der Herrscher der Wälder nahte,
Metsolas hoher Schützer kam,
Ihm zur Seite die Schaaren Tapios,
Knaben und Mädchen folgten ihm,
Stiegen auf den Gipfel des Hügels
Sich des herrlichen Spiels zu freun.
Sie auch nahte, des Waldes Herrin,
Tapios wirtliche Hausfrau kam,

Schön gekleidet, in blauen Strümpfen,
Herrlich geschmückt mit rotem Band,
Lässt sich nieder auf eine Birke,
Auf ein Espenbäumchen herab,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.
  Auch die Vögel der Luft erschienen,
Schwirrten aus der Ferne herbei,
Kamen wie ein Wetter geflogen,
Zogen raschen Fluges heran,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.
  Als im Horst der Adler es hörte,
Kanteles süssen Ton vernahm,
Liess er seine Jungen im Neste,
Machte sich auf zum weiten Flug,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.
  Aus der Höhe schwebte der Adler,
Durch die Wolken schoss er herab,
Auf flog aus den Fluten die Möwe,
Schwäne entstiegen ihrem See,
Selbst der kleine, winzige Buchfink,
Alles, was nur zwitschert und singt,
Bunte Zeisige, viele Hundert,
Wohl an tausend Lerchen, und mehr,
Freuten sich im luftigen Raume,
Sangen über des Sängers Haupt,
Da der Meister die Saiten rührte,
Wäinö selber das Spiel begann.
  Selbst die schönen Töchter der Lüfte,
Liebliche Kinder der Natur,
Lauschten voller Freude den Tönen,
Staunten über den Wunderklang;
Auf dem schimmernden Regenbogen,
Hoch am Himmel, die Eine glänzt,
Und die andre auf leichten Wolken
Schwebt im Purpurglanze dahin.

Kuutar auch, die strahlende Jungfrau,
Und die wirtliche Päiwätär
Sassen emsig beide am Webstuhl,
Warfen das Schifflein rechts und links,
Webten ein goldenes Gewebe,
Schlugen silberne Fäden ein
An dem Saume der Purpurwolke,
An des Wölkchens oberstem Rand,
Doch beim ersten Tone der Harfe,
Da sie das Saitenspiel gehört,
Fiel zu Boden das Webeschiffchen,
Leicht entglitt die Spule der Hand,
Und die goldenen Fädchen brachen,
Und der Silberfaden zerriss.
Nicht ein lebendes Wesen fand sich,
Nicht im Flusse und nicht im See,
Das sich mit sechs Flossen bewegte,
Nicht von Fischen der grösste Schwarm,
Der nicht kam den Tönen zu lauschen,
Wäinös herrlichem Saitenspiel.
Plumpe Hechte kamen geschwommen,
Wälzten sich im Wasser herum,
Lachse kamen aus Felsenriffen,
Barsche aus der Tiefe hervor,
Schleihen eilten herbei und Plötzen,
Andre Fische schwammen herzu,
Drängten sich am schilfigen Ufer,
Hielten lauschend inne am Strand,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel.
Ahto selbst, der König des Meeres,
Um die Schläfen den Kranz von Schilf,
Zeigt sich auf der Fläche des Wassers,
Setzt sich auf ein Lilienblatt,
Lauscht mit Freude den süssen Tönen,
Nimmt dann endlich also das Wort:
„Nimmer hörte ich noch dergleichen,
Nicht das ganze Leben hindurch

Des gepriesenen Sängers Harfe,
Wäinös herrliches Saitenspiel."

An dem Ufer sassen zwei Nixen,
An dem schilfbewachsenen Strand,
Kämmten ihre glänzenden Locken,
Bürsteten das duftige Haar
Mit der silbergezierten Bürste,
Einem Kamm von glänzendem Gold;
Doch beim ersten Tone der Harfe,
Da sie das Saitenspiel gehört,
Fiel die Silberbürste in's Wasser,
In die Wellen versank der Kamm, —
Ungeordnet blieben die Locken,
Ungekämmt das glänzende Haar.

Auch die Königin der Gewässer,
Mit dem Mantel aus grünem Schilf,
Tauchte aus der Tiefe der Wellen,
Aus den dunkeln Wogen empor,
Lässt sich nieder auf weiche Binsen,
Auf den flutenumspülten Stein,
Um die neue Harfe zu hören,
Wäinös herrliches Saitenspiel,
Weil die Töne so lieblich waren,
Und die Klänge so wunderbar;
Bald versinkt sie in tiefen Schlummer,
Fällt allmählich in sanften Schlaf,
Ruhte auf dem schimmernden Felsen,
Auf dem flachen, ebenen Stein.

So am ersten und zweiten Tage
Spielt der ewige Sängerheld;
Auch nicht einer unter den Männern,
Nicht der allerstärkste sogar,
Weder unter Männern noch Frauen,
Keine unter den Mädchen war,
Die nicht Thränen vergossen hätte,
Die der Sänger nicht tief gerührt;
Junge weinten und Alte weinten,
Auch die Junggesellen sogar,

Und die ältern Männer und Väter,
Und die halberwachsene Schaar,
Alle Knaben weinten und Jungfraun,
Unerwachsene Mädchen selbst,
Weil die Töne so lieblich waren,
Und die Klänge so wunderbar.

Auch dem ewigen Sänger selber
Flossen reichlich Thränen herab,
Tropfen glänzten in seinen Augen,
Strömten über das Angesicht,
Grösser als im Walde die Beeren,
Ja, wie Erbsen, und grösser noch,
Runder als die Eier des Finkleins,
Wie die Schwalbenköpfchen so gross.

Thränen rollten aus seinen Augen,
Flossen ungehindert herab,
Fielen auf die Wange hernieder,
Netzten des Sängers Angesicht,
Von den Wangen tropften sie nieder
Auf das knochige Kinn herab,
Von dem knochigen Kinn hernieder,
Auf die hohe gewölbte Brust;
Flossen weiter von dort hernieder,
Rannen über des Sängers Knie,
Flossen von den Knieen des Sängers
Bis hinunter auf seinen Fuss,
Und so tiefer hinab vom Fusse
Auf die Erde in's weiche Gras.

Durch fünf Kleider drangen die Thränen,
Durch sechs goldne Gürtel hindurch,
Feuchteten sieben blaue Röcke,
Ja, acht woll'ne Mäntel sogar.

Doch die Thränen rannen noch weiter,
Flossen weit von Wäinö hinweg,
Bis zum Ufer des blauen Meeres,
Dann vom Strande bis in die See,
In die Tiefe des klaren Wassers,
Über den schwarzen Schlamm hinweg.

Sprach der weitgepriesene Sänger,
Selber nahm er also das Wort:
„Findet hier sich unter der Jugend,
Unter dieser lieblichen Schaar,
Diesem weitverbreiteten Stamme,
Diesem ausgedehnten Geschlecht,
Jemand, der die Thränen zurückholt,
Aus der Tiefe an's Licht sie bringt?“
Sprachen die Jungen ihm erwidernd,
Auch die Alten gaben zurück:
„Hier ist niemand unter der Jugend,
Unter dieser lieblichen Schaar,
Keiner aus dem grossen Geschlechte,
Aus dem weitverbreiteten Stamm,
Der die Thränen zurück dir brächte,
Aus der Tiefe ans Licht sie holt.“
Liess sich Wäinö von neuem hören,
Selber nahm der Sänger das Wort:
„Wer mir meine Thränen zurückbringt,
Aus der blauen Tiefe sie holt,
Dem verheiss' ich reiche Belohnung,
Aus den weichsten Federn ein Kleid.“
Kam ein Rabe herbeigeflogen,
Zu ihm sprach der Sänger sogleich:
„Geh', du Rabe, und hol' die Thränen,
Bring' sie aus der Tiefe zurück,
Will mit schönem Kleide dir lohnen!“
Doch der Rabe findet sie nicht.
Eine Ente hörte die Rede,
Eilig flog sie näher heran,
Zu ihr wandte sich Wäinämöinen:
„Oft, o Ente, tauchst du hinab,
Netzest in den Wogen den Schnabel,
Tummelst dich auf schimmernder Flut;
Tauch' nun nieder, sammle die Thränen,
Bring' sie aus der Tiefe an's Licht!
Reiche Belohnung wartet deiner,
Aus den weichsten Federn ein Kleid.“

Und die Ente begann zu suchen,
Sammelte Wäinös Thränen ein
Auf der Tiefe des klaren Wassers,
Auf dem Boden im schwarzen Schlamm,
Suchte im Meer die klaren Tropfen,
Legte sie Wäinö in die Hand.
Doch die Thränen waren verwandelt,
Hatten eine andre Gestalt;
Perlen waren daraus geworden,
Klar und schimmernd im höchsten Glanz.

Druckberichtigungen.

Seite 56 Zeile 34 statt hervorgreifen lies hervorgerufen.
„ 67 „ 32 „ mit samt lies mitsamt.
„ 110 „ 36 „ er ist Abhängigkeit lies er ist in Abhängigkeit.
Seite 160 „ 29 „ Marke lies Maske.

Ausserdem sind noch einige Druckfehler stehen geblieben, die sofort als solche zu erkennen sind. So in den Wörtern: Difinition, Interlekt, Wiedersprüche, Interwallen, entscheidensten, etc. Zusammengesetzte Wortbildungen, wie weitergehend, zusammenfinden, hereinspielt, sodass, soweit, etc., sind hie und da in zwei getrennten Wörtern, substantivisch gebrauchte Adjektive sind manchmal mit kleinem Anfangsbuchstaben und einige Wörter sind bei dem Umsetzen in die neue Orthographie hie und da in der alten Schreibweise stehen geblieben.

